

BBC 音乐导读 17

# 格里格

# Grieg

Brian Schlotel 著

高 群 译



花山文艺出版社

图字：03—98—006 号



**图书在版编目（CIP）数据**

格里格/（英）什洛特尔（Schlotel，B.）著；高群译．
石家庄:花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 17 册）
ISBN 7-80611-655-9

Ⅰ.格… Ⅱ.①什… ②高… Ⅲ.格里格，E.（1858～1862）-音乐-艺术评论 Ⅳ.J605.532

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26089 号

BBC 音乐导读 17

**格里格**

Brian Schlotel 著　高群译

**责任编辑**：张国岚　**装帧设计**：苇　子

**美术编辑**：赵小明　**责任校对**：李　鸥

**出版发行**：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

**印　　刷**：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

**经　　销**：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　5.625 印张　91 千字　1999 年 4 月第 1 版

1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：9.70 元

ISBN 7-80611-655-9/G·48



献给在金斯顿工艺专科学校中我的爱好音乐的学生们，尤其是数年来那些与我一起录制格里格一百四十二首歌曲的学生们。

# 致 谢

I would like to thank the members of the Grieg Committee of Oslo University (Chairman: Professor Finn Benestad), and the staff of Bergen Public Library for much help. For English translations of Grieg's letters I am indebted to David Monrad-Johansen's *Edvard Grieg* (New York, 1945), and to Bjarne Kortsen's *Grieg the Writer*, Volumes I and 2 (Bergen 1972). The English titles to Grieg's music I have usually used are those of the catalogue of works in John Horton's *Grieg* (London, 1974) which are accurately translated from the original Norwegian. I am also indebted to these recent publications by Norwegian scholars: Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg* 1852—1867 (Oslo, 1964)

Bjarne Kortsen: Grieg's String Quartet and Robert Heckman (*Music and Letters* January, 1968)

Bjarne Kortsen: Four Unknown Cantatas by Grieg (Bergen, 1972)





# 目　录

# 引 言

近年来，人们对格里格的音乐创作一直在进行着重新整理和研究。彼得斯公司自 1977 年起以每年完成一至两册的速度出版了由奥斯陆大学格里格委员会编辑、注释的格里格作品二十册新版全集。这一举措，大大推动、促进了上述工作的进程。

与过去相比，格里格音乐作品的唱片越来越多，其中有颇具眼力的斯德哥尔摩比兹公司录制发行的格里格全套钢琴作品《培尔·金特》（Peer Gynt）组曲和《十字军战士西古尔德》（Sigurd Jorsalfar）组曲随处可见，人们耳熟能详。这两部戏剧的完整配乐唱片也已出版发行。1978 年一个挪威合唱团到伦敦访问时，以音乐会形式演出了格里格的未完成歌剧《奥拉夫·特吕格瓦松》（Olav Trygvason）及清唱剧《大地景色》（Landsighting），演出同时灌制了唱片。二十世纪八十年代期间，英国广播公司播放了一些不经常上演的格里格作品，如为男中

音和管弦乐团而写的《山之魔力》（The Mountain Thrall）和无伴奏合唱《诗篇歌四首》（Four Psalms）。

格里格的音乐在维多利亚后期和爱德华时期已经非常普及。他的钢琴音乐——尤其是那些难度不大、能为业余演奏者胜任的作品，不但在英国，甚至在全欧洲以及北美洲都很流行。新古典主义在二十世纪二十年代兴起了复古风，在其后的半个世纪中人们普遍对格里格的音乐表示轻视。而在德彪西（Debussy）称之为“粉红色夹雪糖”（a pink bon-bon stuffed with snow）的时期，人们则将格里格的音乐束之高阁。

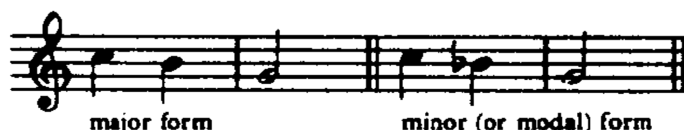
然而，音乐会节目单上仍保留着格里格的一些作品。人们仍能从音乐会、广播及唱片收藏家那里继续欣赏他的音乐。只是，人们对格里格的了解仅限于几部作品，如《钢琴协奏曲》、《培尔·金特组曲》和歌曲《我爱你》（I love thee）等。本书为人们了解格里格的全部音乐创作提供了一个指南，以跟上演奏家、提倡者和唱片公司日益加快的前进步伐。而且，对帮助音乐爱好者进一步熟悉格里格、了解这位极具独创性的音乐诗人已出版的七十四部作品来说，尤其值得一读。

格里格是能将自然界融进自己乐思的第一个重要的作曲家。主要是挪威的风光，尤其是卑尔根周围的景色，赐予格里格灵感，他于1843年6月15日出生在这里并在那儿度过了他的童年及成年以后的大部分时光。卑尔根的北边和南边分别是漫长的松涅海峡和哈当厄海峡，北大西洋凉爽的海风带着泡沫翻卷的波浪经过无数的岛屿、山岩和礁石向陆地吹来；而东边——那个挪威人称作"西部"的地区，高山耸立，上面覆盖着大片的松林，视野开阔。作曲家的想像力受到大自然的滋润和哺育，得到了最充分的发展。格里格在给美国传记作家芬克（Finck）的信中曾提及这一切对他的影响，他写道："挪威人传统的生活方式，挪威的传说和历史及其自然景观，从早年起就在我的创作想像中留下了烙印。"

为了表现充满挪威人灵感的奇异世界，格里格创造了完全属于自己的独特的音乐风格。诚然，人们从中可以发现来自艺术音乐和民间音乐的各种影响，以及作曲家求学时学到的对他后来音乐语言有用的学院派手法。然而，他的个性在迅速发展，由于他能够吸收融汇这些不同的成分，自二十二岁以后，几乎所有的作品都具有属于他自己的强烈个性。如被称为"格里格动机"的谱

例 1:

**谱例 1**




这种由三个音组成的乐节的旋律线可在许多作曲家（包括巴赫）的作品中发现，许多地区的民间音乐中也有。但是，格里格比过去的作曲家用得更频繁，并把它糅合进行自己的旋律风格。

挪威民间音乐的诸多特性中，以下五个比较突出:

1. 旋律的关键之处大多是音阶的属音
2. 对调式音阶的偏爱
3. 许多不稳定的音阶介乎大、小调或调式音阶之间
4. 旋律进行中调性的频繁变化
5. 喜欢别具一格地运用类似上波音的装饰音

十九世纪六十年代斯堪的那维亚的作曲家在表现北欧色彩时，往往会使音乐具备上述的特点，如达奈斯·霍尼曼（Danes Horneman）和哈特曼（Hartmann）。曾拜加德（Gade）为师的格里格，必然会以他们为榜样，但他把这些手法运用得更有灵感——首先是他运用得更有想像力，第二是他把它们变成了有力的创造性语言的表

达方式的一个部分。在莱比锡音乐学院四年的学习期间，格里格掌握了学院派全面、完整的技术手法，这使他能在坚实的基础上自由吸取各种不同的素材和语汇。比如，他能够运用那个时代最先进的半音化技术使调式旋律与和声相统一，从而产生出完全属于他自己的格里格式的风格。

格里格的灵感和他独创风格的泉源使他成了一个真正的挪威作曲家，而这正是他所希望的。然而，格里格跻身于世界作曲家行列的原因，是由于他能够使这种世界性的艺术穿越各种不同的文化和区域。到五十岁时，他已经成为世界上最广为人知、作品被演奏得最多的作曲家之一。

# 钢琴作品

古冰岛文学作品《埃达》（Edda）汇集了九至十二世纪生活在冰岛的挪威人及其后裔创作的英雄、神话诗篇。格里格在一封信中曾这样赞美《埃达》:“它所表现的简洁有力令人难以置信，寥寥数语便包含了异常丰富的内容，显示出创作者非同寻常的秉赋。”格里格还写道:“心灵的悲哀越深，语言的包容性越强、越隐晦。”

格里格音乐创作的精彩之处正体现了他在简洁方面所取得的成就。就确定一种基调或叙述一种感受时所用手法的简洁明了而言，几乎没有人能与他相比。令人感兴趣的是作曲家的这种天赋，或说是这种天赋的萌芽从创作初期就露出了端倪。卑尔根公共图书馆保存着格里格的全部手稿，其中最早的作品是作曲家十五岁时创作的《二十四首钢琴小曲》(24 Small Pieces for Piano)。这些小曲大多三十至五十小节，最短的仅有十三小节。作

曲家早在那时就已经显露出写作小型体裁的才能。

1858年夏天，格里格认识了十九世纪著名的挪威小提琴家奥莱·布尔（Ole Bull）。布尔正是从格里格为其弹奏的这些小曲中听出这个孩子罕见的音乐才能，便说服格里格的双亲把他送往莱比锡音乐学院，那里严格、全面的音乐训练能使他们的孩子日后走遍世界。

或许是由于莱比锡音乐学院并未帮助他找到自己的发展道路，格里格晚年曾时常流露出对它的不满。尽管如此，卑尔根公共图书馆里存放的格里格求学期间的作业表明，他在四年中坚持学完了和声、对位与赋格等作曲理论方面的所有课程。1862年3月，格里格在莱比锡音乐厅演奏了他的毕业作品、也是他第一次出版的作品《小品四首》（Four Pieces for Piano）Op.1。这部作品实际上用的都是德国浪漫主义音乐语汇，第一首的音型及内声部的对位写法深受舒曼钢琴风格的影响；第二首很有意思，简单的全音阶旋律，和声以当时最初级的半音技术勾勒而成，预示了新风格的诞生。

在格里格的创作生涯中，钢琴曲的写作——从早年求学时的小品直到二十世纪初完成的那些新颖而有开拓性的作品—— 一直未断。他的钢琴曲大都比较短小，显示出格里格作为一个小品大师的才能和技巧。钢琴是

格里格在音乐学院求学时的副修，他一生都亲自登台演奏自己的作品。作曲家深谙钢琴这项乐器。他的钢琴小品，在布局上很“钢琴化”，旋律与和声在所处的音区内相得益彰；所有经过句的指法都顺利流畅；钢琴这一乐器的各种可能性都能不断地产生“钢琴化”的效果。与此同时，格里格似乎总有能力使键盘在他的手下表达出明确的意图，不论是在一首简单的抒情小品造成某种气氛，还是在诸如《叙事曲》（Ballade）Op.24 等高难度作品中达到色彩辉煌、技巧华丽的效果。

格里格十九岁时在莱比锡完成了学业后，去丹麦定居，以期摆脱德国音乐风格对自己的影响。年轻的作曲家置身于丹麦的作家和音乐家圈子中，心情愉快，在这个“丹麦时期”所写的作品中，开始显露出轻快优雅的特点。1863 年创作的《六首抒情音画》（Six Poetic Tone Pictures）Op.3 更加乐观开朗。该作于次年在哥本哈根出版。接着，格里格很快又写了一组钢琴曲——《幽默曲》（Humoreskes）Op.6，从中可以看出他在“寻找自我”和把握挪威风格方面朝前迈了一大步。这要归因于他的同胞——青年作曲家理查德·诺德罗克（Rikard Nordraak，1842～1866）对他的影响。诺德罗克似乎具有强烈的感染力和神秘的个性，对挪威以及维京海盗祖

先怀有浓厚的兴趣。诺德罗克是在柏林接受音乐教育的。在那儿，他与他的德国教师们发生过激烈的冲突。他坚信：挪威音乐的未来不会从德国式的种种规则和形式中来，而是在挪威民间的舞曲和民歌之中。

格里格与诺德罗克于 1863 年夏天在哥本哈根蒂沃利花园相识，那时，诺德罗克对格里格不以为然。他曾在 1864 年 5 月 24 日给一位丹麦朋友路易斯·豪尔贝克（Louis Halbeck）的信中，批评过格里格的片面性和对舒曼的迷恋。可是，当人们向晚年的格里格提及诺德罗克时，格里格只记得他那神秘的个性，以及 1865 年 2 月他俩住在哥本哈根时的一些往事和那时结成的亲密友谊。当时，他们一起组建了旨在促进北欧音乐发展的“尤特比”（Euterpe）乐社。

格里格 1881 年在给艾玛·格罗威德（Aimar Gronwald）的信中写道：

> 你问及诺德罗克对我的影响，正如你所想的——他对挪威民族音乐的看法增强了我的信念。但是，我的民族热情在认识他之前就产生了，只是以前还未在我的音乐中开花结果。与诺德罗克的相识无疑是一次撞击，使得这种民族热情充分迸发出来了。

……尽管彼此抱有好感，但我们是完全不同的两种人。而正因为如此，我们才能深深地影响对方。

格里格还在1897年2月9日给艾佛·霍尔特（Iver Holter）的信中写道：

诺德罗克对我的重要性并未被夸大。事实是：通过他，并只有通过他，我才接近了光明……我一直渴望找到一种方式以表达我内心深处最美好的东西——她与莱比锡及其音乐氛围相去甚远。如果不是诺德罗克激发我进行内省，我就不知道、也永远不会懂得这最美好的东西就来自我对祖国的爱和对壮阔而阴郁的西部大自然的感受。献给诺德罗克的《幽默曲》*Op*.6是我最初的成果，其中明确展示了发展的方向。

我们可以相信格里格确实在《幽默曲》Op.6中第一次找到了完全属于自己的风格。其中，由半音化和声支持的乐思具有挪威民间音乐所暗含的成分：持续音、纯五度、平行五度、装饰音以及由小动机重复、变化连成的长段，同时还有各种传统的舞曲节奏，第一和第四

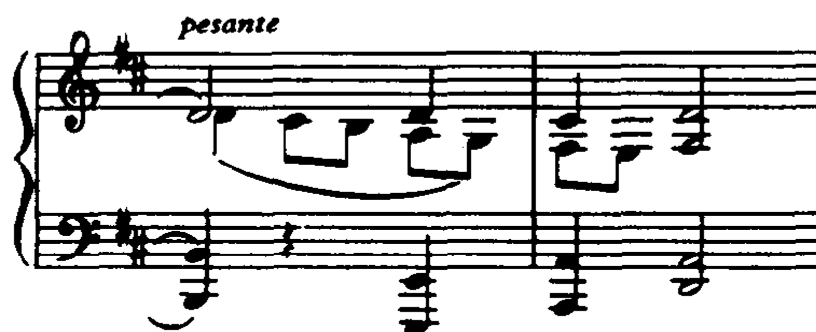
首《幽默曲》与《春之舞曲》（Springing Dance）相关，而第三首则与《哈林舞曲》（Halling）[1]相关。格里格对音区的处理也独具特色，二至三个声部分布在很宽的音域内（谱例 2），并有打击乐的效果（谱例 3）。

**谱例 2**
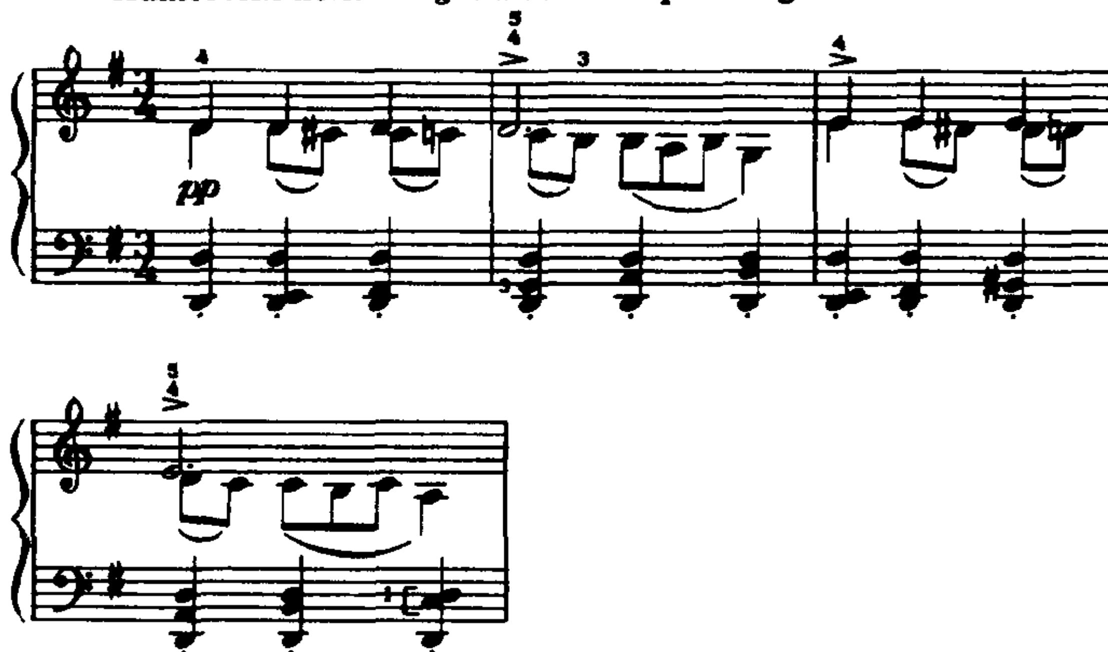
**Humoreske no.1: Tempo di Valse**

---

[1] 挪威民间流行的一种独舞，推测它的发源地是哈林达尔。音乐采用单二拍子，步法异常刚健。用哈登格提琴伴奏，这种提琴上装有四根按音的弦和四根共鸣的弦。——译注




**谱例 3**




诺德罗克很喜欢这部作品，当格里格为他演奏第三首乡村小步舞曲时，他打断道："对，这就像是我写的。"但令人奇怪的是，诺德罗克的音乐没有一点半音化的特点，且大多缺乏技巧。他根本写不出《幽默曲》这样的作品。显然，诺德罗克不是以音乐、而是其个性和思想

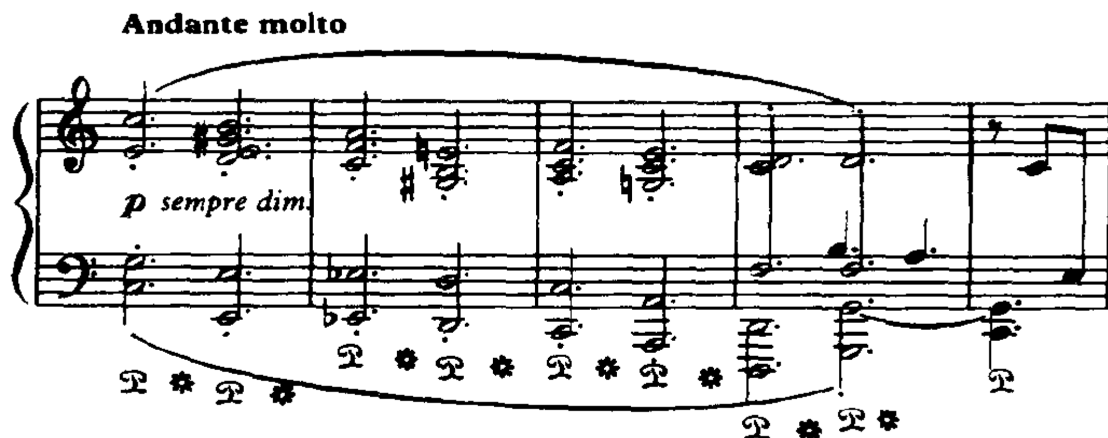
影响了格里格。

1865年6月，格里格住在颇具天赋的业余音乐爱好者班杰明·费德森（Benjamin Feddersen）家里，后者的家位于哥本哈根附近的伦斯特德。在此期间，格里格写出了《e小调钢琴奏鸣曲》Op.7。尽管这首作品最多不超过二十三分钟，也还是格里格钢琴独奏曲中最长的一首。

对这首《e小调钢琴奏鸣曲》，格里格曾写道："激发我创作欲的，无论是迷人的景色还是新鲜扑面的空气，都不足以使我在十一天里、在刚刚完成第一首小提琴奏鸣曲之后写完这首钢琴奏鸣曲。"是的，这首作品处处洋溢着年轻人的蓬勃朝气和澎湃热情，不愧为一部杰作。有关奏鸣曲式的运用问题，将在"室内乐"一章中探讨。

《e小调钢琴奏鸣曲》以其美妙的旋律著称。新颖独特的旋律线，不时在几个不同的调式中穿行。如第二乐章里的9～13小节是混合利底亚调式；18小节是多利亚调式。第一乐章再现部的副部主题是在延长的属音持续音上展开的，以典型的格里格式和声丰富、装饰着主旋律。慢乐章中的和声效果令人耳目一新（谱例4）。在此，格里格以他所喜爱的方式对不协和音进行了非同

**谱例 4**




寻常的处理。

这部奏鸣曲的第一乐章由主部主题的单独陈述开始，音乐由高往低急速直下，造成一种冲动疾进的效果，与随之而来的 G 大调副部主题形成了鲜明的对比。发展部在诸多调上对音乐开始的旋律作了展开，一直保持着它的动力，直至冲入再现部。抒情的第二乐章继承了斯堪的那维亚作曲家的优秀传统——他们的慢乐章往往像醇香甘美的甜酒那样沁人心脾，短小的中段“poco più vivo”异常甜美，为第一部分扩展的再现作了恰到好处的铺垫。第三乐章小步舞曲与《幽默曲》Op.6 第二首极为相似，也是格里格早期创作中喜爱套用旧形式的一个例子。然而形似神不似，其中旋律与和声都是格里格所独具的，尤其是那精巧细腻的中段。末乐章中诗意

的副部主题引人注意，作曲家在再现部中把它扩展成了一首辉煌的赞歌，使整首乐曲在对未来充满青春自信的气氛中结束。该曲 1865 年由德国首屈一指的出版商“布莱特考普夫和哈特尔”出版。1887 年，格里格送往彼得斯公司再版时，删除了原先末乐章的 31～55 小节。这种自我批评式的做法效果普通，人们更喜欢原先的版本。

继奏鸣曲之后的一首钢琴曲与诺德罗克也有很深的渊源，且具悲剧性。1866 年初，格里格在罗马度过了一个冬天，与在那儿的斯堪的那维亚朋友和艺术家们交往甚密，社交活动频频不断。4 月 6 日，他得知诺德罗克在孤独和穷困中辗转病榻数月，已于 3 月 20 日在柏林辞世。在日记中，格里格写道：

> 费德森来信了！（画了一个大大的黑十字）这是我所得到的最悲哀的消息——诺德罗克去世了！他，我惟一的朋友，挪威艺术的惟一希望！啊，刹那间，周围的一切变得如此黑暗！我麻木了，这是谁都无法理解的巨大悲哀，让我到音乐中寻找寄托吧，悲伤的时刻它永远能给人抚慰！……为诺德罗克作了一首葬礼进行曲。

这首进行曲蕴含了极大的哀伤和悲痛（谱例 5）。

**谱例 5**

Lento

即使是 A 大调上的三声中段（Trio section）（第二天写的），也未透出一丝希望之光。

## 抒情曲

格里格自 1866 年起定居挪威首都克里斯蒂安尼亚（这是 1624～1925 年之间的称谓，后改为奥斯陆）。为维持生计，他加入了从莫扎特到塞札尔·弗朗克（César

Franck）的前辈作曲们长长的行列，像他们一样——在自己生活的城市里风雨无阻地奔波教授钢琴。作为一个初出茅庐的年轻人，他从德国和挪威出版商那里获得的稿费少得可怜，也得不到皇家的赏金。直到1883年，格里格才靠自己的创作获得稳定的收入。这是由于彼得斯的莱比锡公司（以前曾拒绝过他的许多优秀作品）注意到格里格日益上升的声誉及市场对其乐谱的需求，而与他签订了一份独家出版合约。

无疑地，《抒情曲》（Lyric Pieces）Op. 12 第一册中的有些曲子最初是为学生写的教材。斯卡拉蒂（Scarlatti）和海顿也曾为学生写过许多优秀的音乐。《抒情曲》为各种不同程度的学生都提供了理想的教材，且数量很多。第一册畅销全欧，因为它正是人们想要的——既是颇具魅力的现代音乐，技巧上要求又不高。有趣的是，当格里格到四十岁与彼得斯公司方面达成协议时，他们所谈的主要问题之一是一组新的《抒情曲》。这就是《抒情曲》三至十册，1886～1901年之间先后出版，也大为畅销。

这六十六首抒情曲就像一个色调淡雅柔和的大型水彩画展。首先，我们看到的是一个与其对象休戚相关的、最真诚的画家所描绘的大自然，其次是各种各样的

故事情节、舞蹈和气氛。几乎每一首乐曲都表现出格里格的独创才能和把握小型体裁的高超技艺。

第一册以一首可爱的舒曼式《小咏叹调》（Arietta）开始。该曲的后半部是前半部旋律与和声的巧妙变奏，使乐思得到了最充分的展开。第二首《a小调圆舞曲》，音乐的发展同样精美。A大调中段的旋律先由左手演奏，之后，随着音乐的逐渐上扬，旋律转到了最高音，形成尾声。全曲一直在大、小调之间变化往复——这是格里格最典型的手法之一。《更夫之歌》（The Watchman's Song）描述了一个故事。中段的标题是："午夜的魔鬼"。在此，魔鬼先后显现过四次，每次更夫都吹响了号角，直到它们彻底消失……更夫又拎着灯笼继续巡逻。格里格在这首乐曲中缩短了再现部分，音乐突然就转入了关系小调，全曲的发展很好。

令人遗憾的是，格里格没有进一步运用这前三首乐曲的发展手法。第一册中其余五首以及后来的大部分乐曲过于依赖于重复。这是格里格音乐创作中的弱点之一，尤其在他的晚年。作曲家有时认为这是由于他在挪威音乐艺术中独一无二的境地使然，因为没有能与之交往的优秀同行进行探讨，或从他们的实践中得到启发。

《抒情曲》第二册Op.38中令人振奋的小《圆舞曲》

(Waltz) 作于1866年，它是格里格送给他未婚妻之妹的圣诞礼物，早在出版之前就完成了。由此可以推断，《抒情曲》中另外一些乐曲也可能同这首小曲一样，在准备出版之前就完成了。《旋律》(Melody) 音乐优美精致，演奏一般是按照通行的德国版本，为4/4拍。其实，应为2/2拍。这在奥斯陆版本中得到了纠正。

《抒情曲》第三册 Op.43 于1886年出版。在十册《抒情曲》中，第三册与后面的第五册是最优秀的两册。轻盈华丽的《蝴蝶》(Butterfly) 和春意盎然的《小鸟》(Little Bird) 堪称小型标题音乐的典范；而《孤独的流浪者》(Lonely Wanderer) 和《爱之歌》(Love Song) 则凝练出两种强烈的感情——思乡、倦怠和狂喜、冲动。该册中的第三首，表明格里格不是那种先完成乐曲、后考虑标题或后考虑如何称呼它们的作曲家。他在1886年4月26日从哥本哈根给朋友弗朗茨·贝耶尔 (Frants Beyer) 的信中写道：

> 在安静的早晨，划一只小船或在礁石峭壁间徜徉，你会觉得怎么样呢？不久前的一天，我就在这种渴念之情的驱动下写了一首安宁短小的感恩之歌

> ……如果特罗尔德豪根四周的景象更加宏伟壮观的话，音调就不是这样了。但我为它们现在的样子而高兴，而且，从这种静谧的快乐中……产生了一首乐曲。

格里格还在原稿上写了“我的祖国大地”（In my Native Land）。

第三册中的第六首是著名的《致春天》（To the Spring）。这首乐曲生动地描绘了一个北欧人在经过黑夜长长的严冬酷寒之后所能体验、感受到的春天的温暖妩媚和灿烂明丽。该曲先描写了悄悄来临的初春，第一批淡淡的小花开放了，溪流重新开始歌唱。接着，融化了的冰雪带着巨大的动力形成飞流直下的瀑布，雄伟壮丽。最后，开始的旋律以扩展的形式再现，伴以滚动翻腾的琶音，充满欢乐、阳光和希望。

第四册 Op.47 出版于 1888 年。该册中的《即兴圆舞曲》（Valse-Impromptu）和《旋律》里有两个著名主题，格里格以一种异乎寻常的方式运用了小调音阶，同时也是挪威两种独具特性和魅力的民间舞曲形式——《春之舞曲》和《哈林舞曲》的典范。《旋律》是根据《培尔·金特》的一段配乐（谱例 6）改编的钢琴曲：

**谱例 6**

Allegro

*p*

*cresc.*

*ffz*

它那粗笨厚重的低音模仿着哈登格琴弦的共鸣声，贯穿全曲三十八小节，形成一种野性、自由的和声，给人们带来一种挪威乡景中深沉而遥远的感觉，与《培尔·金特》中的效果一样。

第五册 Op. 54，作于 1891 年，可以说是十册《抒情曲》中最精彩的一册。它的六首乐曲均属格里格音乐

艺术中的杰作。格里格为其中四首配器后组成的《抒情组曲》(Lyric Suite，稍后在第150页讨论)，成为音乐会经常上演的曲目。

第五册的第一首《牧童》(Shepherd Boy)，描绘了一个在远离尘世纷扰的山间放牧的悠然自得的牧童。不断变化的音调、不规则的节奏表现了时空的广袤无垠和自由无羁；精雕细刻的半音手法表现了最深沉的内省。在《挪威乡村进行曲》(Gangar，或 Processional Dance)中，一连串七和弦准确无误地再现了白雪在阳光下闪光耀眼的生动效果；与此同时，远处的景色在键盘的最高音区显现着。《夜曲》(Notturno)中，作曲家把仲夏夜所具有的一切魅力都捕捉了进来；而生动活泼的《诙谐曲》(Scherzo)却有着极具旋律魅力的中段。《矮神进行曲》(Trolls'March)中的第一段，生动形象地表现了那些由远而近的、挪威民间传说中的小矮神。中段则描绘了小矮神们经过的美丽的绿色峡谷。令人遗憾的是，格里格在此机械地运用了三段体结构，第三段简单地重复了第一段，而未像另外一些作曲家如鲍罗廷(Borodin)、瓦格纳和德彪西那样，把类似的“进行”乐思处理得更有想像力。

最后一首是《铃声》(Bell-Ringing)。该曲突破了形

式上的规范，音乐进行令人回味。这首小品展现在人们面前的是一幅不断移动的音画，作曲家以纯五度模仿了在荒凉孤寂的乡野深处回荡着的铃声，是一首异常生动的印象派乐曲。它表明——德彪西在许多钢琴曲中运用的使我联想到铃声、能够唤起人们想像的手法，格里格先于他之前就开始运用了，是格里格的首创。该曲中，空五度这种单一的织体几乎保持到结束，直至描绘风琴声的短促而遥远的和弦穿越宁静的空间。

第六册 Op.57，作于 1893 年。第一首《逝去的时光》（Vanished Days）构成了该册怀旧的基调。悒郁惆怅之情占据了六首中的四首。如最后一首《乡愁》(Home-sickness)，无疑反映了作曲家晚年漫长的欧洲演出旅途期间的种种感受。然而，这首乐曲通过对挪威乡村的鲜明回忆重温了过去，其中，具有增四度的大调音阶是格里格此时喜爱的手法。较为欢快一些的乐曲中有一首是回忆丹麦作曲家尼尔斯·加德（Niels W. Gade，1817～1890）的小品，其中出现了格里格很少用到的卡农，或许是作曲家想起了三十年前跟随加德学习时的情景吧！

第七册 Op.62 作于 1895 年，其中包括旋律性很强，很抒情的《致谢》（Gratitude）；迷人的《法国小夜曲》

（French Serenade）的伴奏模仿了一把弹得不好的吉他；另一首乐曲描绘了一条沿着山道蜿蜒而下水晶般透明的小溪，在无数的棕灰色石头中嬉戏流淌；《返家》（Homeward）则鬼斧神工般地刻画了一个北方游人在返回他朝思暮想的家乡旅途中所感受到的喜悦和激动。该曲忧郁的中段以其来自内心深处的沉思为全曲作了完美绝伦的陪衬。

第八册 Op.65 作于 1896 年，其中有著名的《特罗尔德豪根别墅的结婚日》（Wedding Day at Troldhaugen）。这是作曲家为自己与尼娜（Nina）的婚礼庆典所写的乐曲（特罗尔德豪根是他们在卑尔根近郊乡间住宅的名称）。这是《抒情曲》中最长的一首，达五六分钟。由于它在手法上扩大了钢琴的表现力，也是重要的音乐会演奏曲目。其中令人难忘的旋律自始至终由铃声效果相伴随，尤其是在尾声、在最后一个 fffz 和弦之前，激起了远方响铃神奇朦胧的感觉。另外一些优美动人的乐曲是：《叙事曲风格》（In Ballad Style）具有北部的荒凉气氛，抑或能使人想起中世纪北欧传说中那些令人毛骨悚然的故事；《农夫之歌》（Peasants'Song）由于不断丰富的和声语汇，避免了旋律反复中可能出现的单调效果；《青春岁月》（From Days of Youth）是 Op.57/1 的回顾，

其中段仍是带增四度的大调。

第九册 Op.68，1898 年出版。其中有两首特别优美的作品：《催眠曲》（Lullaby）和《山中之夜》（Evening in the Mountains），格里格同年出版了它们的管弦乐改编曲。《催眠曲》似乎充满了作曲家对惟一女儿的亲切回忆，她一岁时就夭折了。优美的管弦乐配器中仅用了弦乐。《山中之夜》的前半部中有一条长达三十八小节的旋律，几乎没有伴奏——音乐模仿一支牧笛在孤寂的群山间回荡的声音；后半部才有和声陪衬。其管弦乐团只用了：一支双簧管、一支法国号及弦乐器。格里格指挥该曲时，通常让双簧管演奏者坐在指挥台前面观众看不见的地方。这样，他那悠长的独奏旋律听起来仿佛是从远处传来的一样。

第十册，即最后一册 Op.71 于 1901 年问世。《从前》（Once Upon a Time），实际上是《抒情曲》中惟一一首运用传统曲调的乐曲，其中瑞典与挪威的曲调并置在一起；《夏夜》（Summer Evening）是格里格最美的风景画之一，静谧而柔美；《顽童》（Puck）是一首技巧高超的华丽小曲；《森林的寂静》（Quiet of the Woods）则是一首优美的沉思曲，作曲家充满和谐的乐思透过树丛淡淡的绿色向我们飘来，创造了一种完全独特的效果。

该册的《哈林》，在十册《抒情曲》里是这类舞曲最华丽、技巧要求最高的一首。高音区的一句滑奏、也是格里格作品中惟一的滑奏，在引入再现主题之前加强了效果。《过去》（Past and Over）也称“记忆中”（In Memoriam），是一首发自内心深处的抒情诗。音乐完全运用了半音手法，乐思表现出的已然黯淡的悲哀不断刺痛着我们的心灵。《抒情曲》以《回忆》（Recollection）结束。格里格在该曲中运用了第一册 Op.12/1 乐曲的旋律（谱例 7a），并作了李斯特（Liszt）式的改变，把它变成一首表现痛苦而甜蜜回忆的《忧郁的圆舞曲》（Valse Triste，谱例 7b）。

**谱例 7**

Poco Andante e sostenuto

Op.12 no.1

(a)

Op.71 no.7

(b) Tempo di Valse

*p* *con grazia e leggerezza*

Ped

格里格创作这首《回忆》时已五十八岁了，他早就决定结束这部曲集。作曲家想到了二十四岁开始的教学生涯，那时他才刚刚结婚并走上职业音乐家道路；想到了后来发生的一切。他取得了财富并享誉世界，但却未能如愿去驾驭大型的曲式；他有过美满的婚姻却失去了惟一的孩子……这些事以及其他许许多多的回忆肯定闪现在作曲家的脑海中，对任何一个了解他生平的人来说，这首乐曲都是最动人的。

演奏《抒情曲》，不管中间如何选择，只要是从《小咏叹调》开始，以《回忆》结束，都能给人以结构完整的印象。因为第一首与最后一首在旋律上是如此相

似，即便是无经验的人听起来，也能知道旋律之链整整转了一圈。

组曲《民间生活即景》（Scenes from Folk Life）Op. 19，1872年出版。该组曲由三首乐曲组成，以第二首《婚礼队伍的经过》（The Wedding Procession passes by）而著名。这首乐曲是格里格钢琴音乐中最瑰丽的珍品之一。它那装饰得富有魅力的乡村音乐曲调，以及钢琴化的语汇，使作品获得成功，而令人信服的曲式更为其增色不少。这里，作曲家没有沿袭前述《矮神进行曲》中提到的那种做法，而是让听众感受到：行进的队列似乎常常被松林遮盖抑或绕了个弯，人头攒动的队伍用了相当长的时间才走到我们面前，他们情绪饱满、声音嘹亮；而当队伍消失在远方时，作曲家又对原先主要音调中的若干片段作了全新处理。格里格通常都将这首乐曲收集在自己的选集里。该组曲的第一首乐曲《山之调》（Mountain Tune），爱德华·拉洛（Edouard Lalo）误以为它是民间曲调，曾在1881年作的《挪威幻想曲》（Rapsodie Norvégienne）中引用过开头的旋律，格里格也曾因此而自鸣得意。最后一首乐曲是《狂欢节》（From the Carnival），其中简短地出现了《婚礼队伍的经过》的主

要旋律，以期达到某种统一。这部组曲的第一、三首在技术上比格里格的其他作品要高。

音乐会经常上演的格里格钢琴独奏曲之一是《g小调叙事曲》Op.24，作于1875年。该曲长约十九分钟，有一个主题和十四次变奏。作曲家在此探索了钢琴表现力的种种可能性，给予表演者展示其技巧的大量机会。在格里格采用的那首传统叙事曲歌词中，歌手唱道：许多歌都在述说南方的美好，而他却要为北部之美唱一首赞歌。必定是这首曲子的诗意内容吸引了格里格，在他后来创作的一些音画中，几乎都着意刻画了北部比较阴郁、晦暗的方面。于是，我们便能感受到荒芜裸露的群山、阴森暗淡的松林、枉自流淌的溪水以及爽辣刺人的山风所具有的一切魅力。

由四首乐曲组成的《树叶集》（Album Leaves）Op.28是令人愉快的套曲，但实际上写于不同的年代。第一首作于1864年，具有格里格早期阳光般的丹麦风格；第二首写于1874年，具有浓烈的半音化倾向；第三首旋律性很强；而第四首却以一个有趣的故事为背景。那是1878年的一个春日，格里格正坐在他小小的工作室里，这个坐落在罗夫塔斯峡湾边的工作室——“有一个炉子和一架钢琴，对一个作曲家来说正好够用”。作曲

家当时的情绪抑郁消沉，坐在窗前，目光投向了窗外。他看见一排小船正载着当地的乡民去教堂做礼拜，船上有人奏着哈登格琴。作曲家把这一情景绘进了《树叶集》。乐曲开始时，我们听出作曲家郁闷低沉的心情，接着，村民的小船划过来了，情绪随之彻底变了。……小船驶远了，留下孤独的作曲家又陷入了沉思。这里，三段体曲式正好与情节吻合。
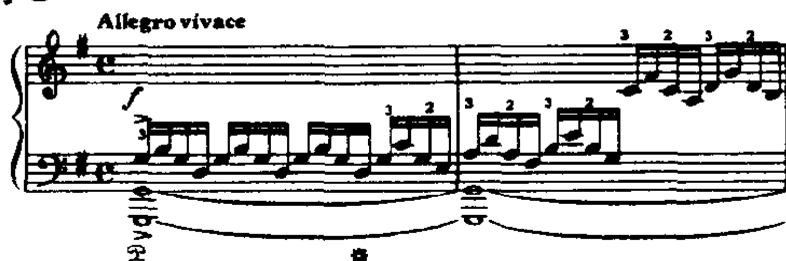
格里格的下一首钢琴作品是《根据两首挪威民歌改编的即兴曲》（Improvisations on two Norwegian folksongs）Op.29，作曲家在此试图模拟李斯特《匈牙利狂想曲》（Hungarian Rhapsodies）的写作手法来表现北欧，产生了异乎寻常的戏剧风格，但仍属效果很好的音乐会曲目。
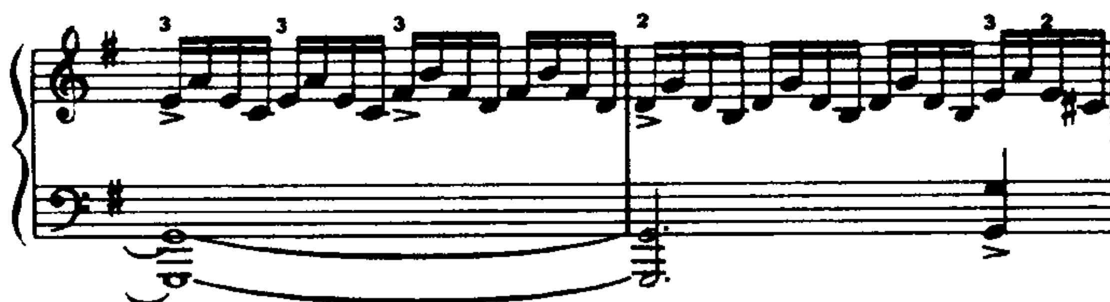
1884年，卑尔根市民庆祝丹麦-挪威现代文学的奠基人路德维希·霍尔贝格（Ludwig Holberg）二百岁的诞辰。霍尔贝格出生在卑尔根，是个孤儿，在去哥本哈根上大学之前一直生活在卑尔根。经过多年的游历生活之后，霍尔贝格在哥本哈根定居。他用丹麦语写作，一生著述颇丰，内容涉及历史、政治、科学和哲学。1721年，他成为哥本哈根城市剧院的导演。在此之前，所有上演的剧目除了用德语就是用法语而没有用丹麦语的。

霍尔贝格就任之后扭转了这一局面，并身体力行，用丹麦语写了十多个剧本，大多临时挥就而成。他那讽刺文学的天才不久就为他赢得了“北方莫里哀”的雅号。

格里格为这次庆典活动写了两部作品。第一部是合唱清唱剧，霍尔贝格的诞辰12月3日那天，格里格冒着濛濛细雨在卑尔根的市集广场指挥了由二百五十位声音洪亮的男声合唱团员参加的首演。第二部是钢琴作品《霍尔贝格组曲》（From Holberg's Time）Op.40。这首作品于12月7日在室内音乐会上由作曲家亲自首演。在这个音乐会上，又一次表演了合唱。1885年初，格里格为这首组曲写了弦乐配器，并与钢琴曲一起交给了出版商，并强调弦乐曲是原版。因为格里格知道，出版管弦乐作品很难，若说是改编曲出版商肯定不同意出版。然后，我们可以确定出版商并未怀疑他的说法。两个版本都出版了，它们的音乐设计各具特点，如开头几小节（谱例8）的配器（谱例9）。

**谱例8**





## 谱例 9

Allegro vivace 𝅗𝅥 = 76
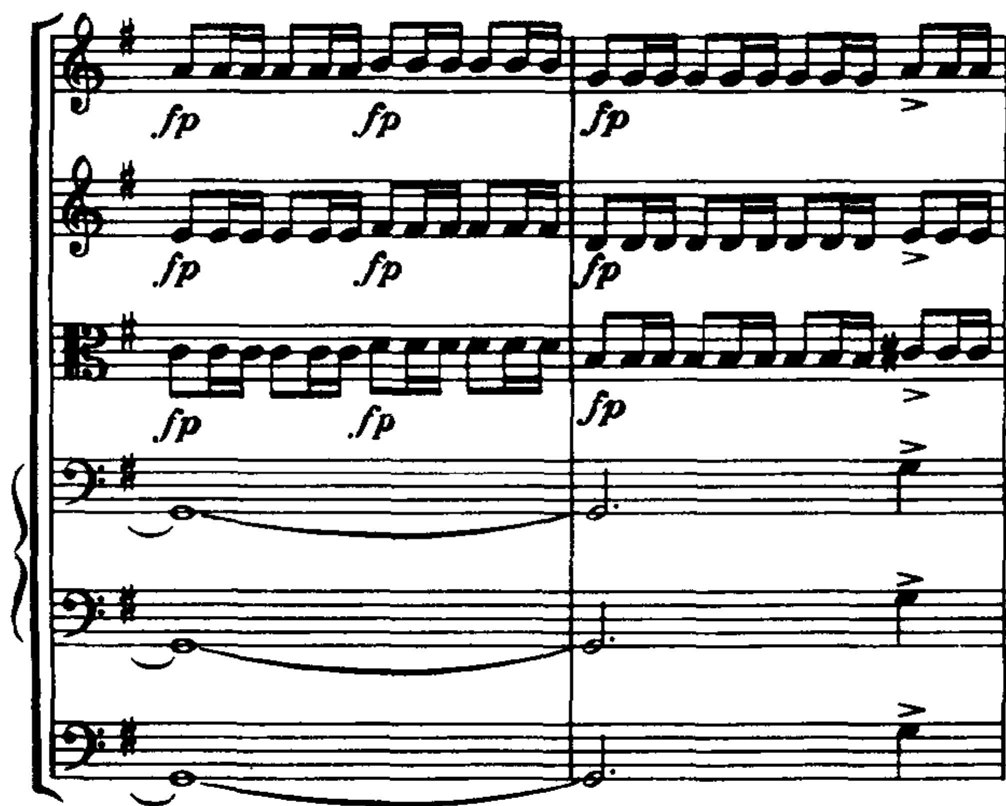
Violini I *ffp*

Violini II *ffp*

Viole *ffp*

Violoncelli *ffp* *ffp*

Bassi *ffp*




我们已经在格里格的其他作品中看到他对旧时流行风格的喜爱。在这部作品中，他把这种喜爱发挥到了极致。据作曲家说，他在创作时想到了霍尔贝格时代风靡一时的法国大键琴。除了模仿大键琴华丽的装饰音之外，格里格还使用了那个时代人们喜爱的特有的舞蹈节奏，如“萨拉班德”和“里戈东”（路易十四宫廷里流行的连踢带跳的舞蹈）。第三首乐曲仍然沿用了弗朗索瓦·库普兰（Francois Couperin）喜欢的结构设计——将加沃特舞曲与低音持续音上乡村风格的缪塞特舞曲相对置。尽管如

此，这部作品仍然保持着格里格的独特风格。而且，人们也无法想像旧时的作曲家会写出如此之作来。

1905年出版了格里格的最后一本钢琴曲集——《心绪》(Moods)。第一首是一曲完美的小品，表现出作曲家晚年越来越明确的达观心态。《夜驰》(Night Ride)是一幅色彩斑驳的印象派绘画，画布中心聚集着一束月光。《学生的小夜曲》(Students'Serenade)模仿了一首男声合唱的旋律。这一集中的珍品是《瓦尔德斯的民间曲调》(Folk Tune from Valders)和《山民之歌》(Mountaineer's Song)。前曲中一段悠长的田园风旋律配着最生动、最有想像力的和声。后曲的回声效果很突出，给人以空旷孤寂之感，而且，在处理严格卡农时，尖锐、空洞的和声恰好与冰雪覆盖下的荒芜山脊协调一致。

格里格还创作了一些为两架钢琴和钢琴二重奏的乐曲。他为莫扎特钢琴奏鸣曲而写的第二钢琴伴奏部分，并不符合现代人的口味；当然，它与原作并不雷同，更像是为莫扎特的珍珠配上的银色镶嵌底座，格里格音乐爱好者们也能从中得到乐趣。

专为两架钢琴写的一首富有特点的作品是《挪威古老歌曲的变奏曲》(Old Norwegian Melody with Varia-

tions），作于 1891 年。两个人弹起来很愉快，但不像《叙事曲》Op.24 的变奏那样不时闪烁出光彩耀人的灵感。这首二重奏优美的旋律取自《西古尔德和特罗尔新娘》（Sigurd and the Troll Bride），格里格在《为钢琴写的六首挪威山歌》（Six Norwegian Mountain Tunes for Piano）中已经配过了和声。然而，由于大、小中音转换给音乐带来的突出特点，变奏中无可避免会出现几许单调。

在留声机问世之前的年代里，格里格把许多管弦乐曲改编成了钢琴二重奏，以便人们熟悉原作。但此类作品，如《交响舞曲》（Symphonic Dances）等，将在管弦乐作品中讨论。专门为钢琴二重奏写的上乘之作是《挪威舞曲》（Norwegian Dances）Op.35，四首舞曲中每一首都以传统曲调为基础，配以富有想像力的和声，两位演奏者的演奏安排也独具匠心。

## 根据挪威民间音乐而作的钢琴曲

格里格出版的此类型的四组钢琴音乐，表明他作为一个作曲家已进入了一个有实力的发展阶段。1853 年，

作曲家兼管风琴家路德维希·林德曼（Ludwig Lindeman）收集、出版了《新老山歌》（Old and New Mountain Melodies）。1870年，格里格得到这本曲集之后不久就写出了《二十五首挪威民歌与舞曲》（25 Norwegian Folk-songs and Dances）Op.17。林德曼只为这些传统曲调配了简单的伴奏，而格里格的改编却使音乐形象丰满起来，他常常只用几小节的引子或增加一个短短的尾声就能营造出某种气氛。格里格的一般做法是将歌曲旋律陈述一次，而舞曲曲调却要反复三到四次，但每次反复的和声伴奏都更加丰富。

继而是《六首挪威山歌》，1875年由哥本哈根汉森公司出版，未标作品号。这几首乐曲对演奏技巧要求不高，和声手法却很新颖。

《挪威民间曲调十九首》（19 Previously Unprinted Norwegian Folk-songs）Op.66，1896年出版。这部作品的曲调大都是格里格的朋友弗朗茨·贝耶尔收集的，格里格为它们配上了和声，但在处理手法上不拘一格。有时，两首或几首曲调的旋律相混合在一起构成一首乐曲；钢琴语汇较为自由，配以最典型的格里格式和声。另外，作曲家还常常让一支曲调出现三次，每次都以不同的方式陈述。如第十四首《古老的湖泊和山谷》（In

Ola Valley，in Ola Lake)，主题的第一次陈述由柔和的纯四、五度音切分节奏相伴；第二次，旋律交给了左手，旋律下方是丰满的和声，上方伴随着催人入眠的切分节奏；最后一次，旋律又回到高音，伴之以丰富的半音化和声（谱例 10)。戴留斯（Delius）在 1912 年写的《孟春初闻杜鹃啼》(On Hearing the First Cuckoo in Spring）中借用了这首乐曲的旋律，和声上也受到过格里格的影响。

**谱例 10**

Andante *molto tranquillo*

第十八首《我陷入沉思》（I wander deep in Thought）也用了这种三次陈述的相同布局，这首曲调中饱含的虔

诚之情被格里格大大加强了，尤其是在尾声的七小节。最后一首《吉恩丁的摇篮曲》（Gjendine's Lullaby）是惟一一首由格里格自己采集的民歌。吉恩丁是挪威高原上的一个牧羊姑娘，格里格和贝耶尔在一次徒步旅游时听到她唱了这首歌。(《抒情曲》第六册《乡愁》的旋律里还能依稀听出她吹的牧羊号。）这首摇篮曲，通过为开始的八小节和最后三小节伴奏的主音持续音渲染了山色的晦暗。

从《挪威农民舞曲》（Norwegian Peasant DanceTunes）Op.72 中我们可以看到，格里格迈着坚定的步伐进入了二十世纪，他大胆应用民间音乐的各种音阶以创造新的和声，形成音响效果令人震动的、铿锵有力的钢琴写作方法，预示了巴托克（Bartók）音乐风格的出现。格里格在这十七首《斯拉特曲》（Slatter，这是它们确切的挪威名称)，把挪威民间音乐带向了一个新的高峰。它们的曲调来源构成了一个有趣的故事。

十九世纪挪威最著名的民间提琴手是托吉尔·奥根德森（Torgeir Augundsson)，他的艺名叫“磨坊男孩”。1850年，奥莱·布尔曾请他到卑尔根举行演出。1901年，格里格已完成了十册《抒情曲》。这时，他收到一封科纳特·戴尔（Knut Dale）的信。戴尔在信中说自己

是“磨坊男孩”最后一个活着的学生，他愿尽一切能力使奥根德森的音乐能够保留下去。因为，如果哪天他也撒手人寰，这些曲调就将永远消失了。于是，对小提琴一窍不通的格里格给科纳特·戴尔寄去了旅费，让他到首都来，并安排他与小提琴家兼作曲家约翰·霍尔沃森(Johan Halvorsen，1864～1935）会晤，由霍尔沃森把曲调记录下来。同年11月17日，霍尔沃森在给格里格的信中写道：

> 科纳特·戴尔已经抵达。今天我们整理出了两首被遗忘的曲调。要把它们记下来不容易。里面有一些小回音和颤音，它们就像急流中的小鳟鱼——正要抓住时却又不见了……戴尔的演奏在节奏上很有特点，2/4与6/8相混合，让我听得忍俊不禁。

12月3日，霍尔沃森把记录下来的十七支曲调寄给格里格并谈到：几乎所有的D大调旋律中都有一个升G，这使他感到不可思议。12月6日，格里格在致谢信中说他读了这些乐谱感到由衷的高兴，并提到早在1871年，他就发现民间歌曲中D大调音阶中有增四度的现象，使他“耳目一新”，并在《民间生活即景》里用

过。

格里格于次年8月开始为这十七支曲调写钢琴谱。创作中出现过许多问题，但终于完成并于1903年2月送交了出版商。格里格坚持要同时刊印霍尔沃森记录的提琴谱。格里格为这部作品撰写了一篇前言，首先赞美了它的原始素材：

> 能欣赏这些音乐的人，将会由于它们那优美柔和与强健有力相结合而带来的独特性感到愉快。至于它们的旋律以及较为特殊的节奏，则具有近乎粗暴的力量与奔放无羁的野性。这些音乐是从挪威乡民那里流传下来的，他们世世代代居住在荒凉偏僻的山谷里，与世隔绝。正因为这样，它们才是独一无二的，而且具有大胆的想像力。

接着，格里格又解释道：

> 我把它们改编成钢琴曲的目的是要把这些曲调提高到艺术音乐的水平，赋予它们我所认为的和谐的音乐风格，或把它们纳入一种和声体系。当然，许多很细微的装饰、乡村提琴独有的特点以及提琴

手运弓的特殊效果，钢琴是无法再现的，相应也就不考虑了。而另一方面，由于它们各种不同的重音和节奏特点，通过重复段或重复句中和声的改变，钢琴又发挥了极大的优势，从而能避免相同划一所带来的单调。事实上，我一直努力使线条清晰，以获得明确的形式。将我的改编谱与霍尔沃森记录的原谱相对照，很容易看出——我并未自恃是一个艺术家而加进了自己的东西或发挥过既定的动机。

谱例 11 取自第四首，（a）是霍尔沃森寄给格里格的。（b）中，哈登格提琴听上去高小三度，格里格保持了原调，右手部分几乎与原谱一模一样，但左手的五度音却改变了和声背景。“中板”之后，格里格在该曲调中发现了形成对比段的可能性，便将原旋律的速度拉长了一倍，这就有了更为丰富的半音化和声（c）。

**谱例 11**

Moderato ♩ = 84

(a)

Violin

Moderato ♩ = 84

(b)

Piano

*mf*

*cresc.*

(c) Tranquillo

Piano

*p* *espressivo*

看到这些曲调的记录和流传，科纳特·戴尔很高兴。但后来发生的情况并不像他在给格里格信中所担忧的那么糟糕。第二年，他的孙子冈纳·戴尔（Cunnar Dahle）出世了。这个孩子后来成了一位优秀的哈登格提琴手，他跟着祖父学艺，直到1921年科纳特去世。后来，冈纳将近八十岁时，富有魄力的开普瑞斯公司为他演奏的、霍尔沃森记录过的一些曲调录了音，发行了一张唱片（Caprice CAP 1153），其中也有格里格的钢琴改编曲。

# 歌 曲

格里格晚年时，曾有人问他为什么歌曲在他的创作中占有那么大的比例，他含糊地回答说，那是因为他妻子是位歌唱家，而且是位富有灵感的歌唱家。作曲家说：

> 我爱上了这个女孩，因为她有着金色的嗓音和极强的表现力。到今天为止，她一直是我生活的伴侣。如果可以这么说的话——她一直是我歌曲的忠实诠释者。

这段话以及其他一些有趣的资料，均来自 1900 年 7 月 17 日格里格写给美国音乐评论家亨利·芬克（Henry T. Finck）的多达六千字的一封信。当时，芬克正在为自己即将出版的《歌曲与歌曲作者》（Songs and Songwriters）一书寻找素材。格里格虽然给他写了回信，但

要求他看完之后马上退还。芬克对格里格的要求表示尊重，所以没有时间把其中的内容作为资料引入他的书。格里格在该信中还谈及早年在克里斯蒂安尼亚时并没有多少人喜欢他的音乐，但他由于能在自己家中或在好朋友的圈子里与妻子一起弹琴唱歌而感到陶醉。

> 我那时的歌曲如同生活中必然会发生的事那样自然而然地就写出来了，并且都是为她写的。从那时起，将我的各种感受写成歌曲就像呼吸一样成了一种自然的生存要求……她作为一个歌唱家所取得的成就也是我作为一个作曲家梦寐以求的目标，即公正地对待诗歌。

格里格所指的作为一个歌曲作家的目标是值得注意的，同时引导着人们如何去看待与诠释者相对的“他的”这个部分。毫无疑问，格里格歌曲创作中最宝贵的财富是他那高超且取之不尽的旋律天赋。他创作出版的一百四十二首歌曲中，绝大部分曲调都令人难忘，表达了歌词内在的本质含意。这些，在讨论每一首歌曲时，将会不断地看到。而且，不难发现——正由于他是为一位有丰富实际经验的歌唱家所写，因此它们的旋律线对于人声

来说是多么地优美自然。

格里格另一笔宝贵的财富是歌曲伴奏；它们永远都为钢琴演奏者所喜爱，而且往往本身就是一首钢琴独奏曲。无疑，作曲家通过各种不同的装饰以及种种富有成效的展开、通过设计巧妙的和声支持以及各种钢琴技巧的运用，大大丰富了歌曲的内容。

通常，歌曲在本国熟悉的音乐环境中才能获得最好的印象，因为它们大多是在本国的语言环境下构思的。然而，这种好的印象也可又由唱片及电台播放的音乐节目而培养起来。即便是最内省的歌曲，通过正确的诠释，也会产生很好的效果，如同格里格给芬克的信中提到的这件轶事：

> 我看到《摇篮曲》（*Cradle Song*）*Op*.9/2居然出现在莱比锡布商大厦的节目广告里，备感吃惊，难以预料音乐会的效果如何。演出时，歌唱家是约翰尼斯·梅萨尔特（*Johannes Messchaert*），钢琴手是阿图尔·尼基许（*Arthur Nikisch*）。音乐会一开始，我就被笼罩大厅的深深的缄默打动了。希望开始出现……演出无与伦比，根本无需担心。最后几个音符一结束，紧接着便是来自听众席的狂喜的、雷鸣

般的、持续不断的掌声。这些在场的听众很少能欣赏到这种将弱到更弱之间的层次表现得如此清晰、如此完美无缺的演唱。演出结果令人高兴，歌词译得也很好。

要在斯堪的那维亚以外的地区演唱格里格的歌曲，语言是一个重要的问题。歌唱家中能用丹麦语和挪威语演唱的很少，更甭提演唱用新挪威语写的、发音特点很强的歌曲了。可是让英语国家的人欣赏用斯堪的那维亚语演唱的、声音纯正、词曲相配的原文歌曲，又很少有人懂得它们的意思。假如大部分歌曲都有高质量的译文，问题就解决了。但是，好译文太少，只有麦克法伦夫人（*Lady Macfarren*，1828～1916）翻译的 *Op*.58、59、60 及 61 够格。

这位德裔译者、女低音歌唱家，是乔治·麦克法伦（*George Macfarren*）爵士的遗孀。麦克法伦（1813～1887）爵士生前曾任英国皇家音乐学院院长。麦克法伦夫人擅长英文写作，她为格里格歌曲填译的歌词与原文出入不大。市场上绝大多数版本的歌词都由于译自德文而很糟糕（这使译文远离原义）。另外，由于十九世纪的译者们一味地要给每一句歌词注韵脚，就要在歌词中

安放交替的节奏，也就根本不能将丹麦和挪威诗歌的魅力体现出来。当时，最糟糕的也是最普遍的做法是给英国听众演唱由德国莱比锡出版商发行的德译文。这样，听众几乎听不懂。同时，厚重的德语喉音产生的效果也全然没有丹麦和挪威语歌曲所需要的清晰。

如果是为英国听众而作的译文，情况就要好的多。因为，听众不但能理解歌词，而且英语发音听起来与斯堪的那维亚语接近的程度甚于德语。很有必要出版格里格所有歌曲的清晰易懂的散文式译本（就像艾利克·萨姆斯〔Eric Sams〕在胡戈·沃尔夫〔Hugo Wolf〕和舒曼的歌本中所做的那样）；更需要有眼光的唱片公司与优秀男、女歌唱家签约，为格里格的所有歌曲录音，同时，配以逐行附在原文上的英译文小册子，就像1985年出版的令人赞赏的西贝柳斯（Sibelius）歌曲的完整版本一样。这样，最终所有的公众都将有机会欣赏这些歌曲珍品，其艺术美质、独创性和宽广的范围完全能与其他十九世纪歌曲大师舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫和施特劳斯的作品相媲美。

语言问题牵扯到歌曲的标题。人们会发现同一首歌曲在出版的歌谱和音乐会节目单中会有各种不同的称谓。下面所要讨论的歌曲用上了作品号，它们能说明出

版日期，提供的信息更有用更可靠。

格里格在莱比锡音乐学院求学时的作品表明和声——尤其是他那个时代的先进的半音技巧，是他主要的偏好。这一点，从他 1861 年为德文谱曲的《四首女低音歌曲》（Four Songs for Alto）Op.2 中就能看到。定居丹麦时，他的兴趣大大转向追求旋律的优美，这在他 1863 ~ 1864 年创作的几首德文歌曲 Op.4 中可以看出其发展。第一首中，人们可以听到表现小孤女平缓而动人的旋律线。第五首《古老的歌》（The Old Song），旋律用的是爱奥利亚调式，这是格里格将古老的教会调式与自己的风格相结合的一个早期例子。在此，中世纪的色彩完全与歌词内容相吻合，增加了歌曲的魅力。但是，格里格旋律发展的过程在丹麦歌曲中看得更加清楚。开始时欢快而轻巧，如约作于 1864 年的《四首浪漫曲》（Four Romances）Op.10（几年后才出版，因此作品号在后），尔后，杰作就突然出现了。

为汉斯·克里斯蒂安·安德森（Hans Christian Andersen）的诗歌谱写的《心灵的旋律》（Melodies of the Heart）Op.5 手稿上标着“1864 年 12 月”的字样，那时格里格与他的表妹尼娜·哈盖鲁普（Nina Hagerup）在圣诞节订了婚，人们从中能看出尼娜是作曲家创作的灵感泉源，

尤其是其中第三首《我爱你》后来一直是最受人欢迎的歌曲之一。这首歌，在短短的一分半钟的时间里，捕捉了一个年轻人初恋时热情激动但有所遏制的兴奋和狂喜。该曲的结构值得仔细研究，突出的特点之一是在自然音阶中强调了一点儿半音的因素——第二个音升 G。旋律本身在 C 大调和 a 小调之间流动，产生了一种令人难以置信的奇异的气氛。然后，有一个冲动的、很强的高潮，歌声向上扬去，而且，倒数第二小节旋律中 a 小调导音（升 G）变成了降半音的 C 大调下中音（降 A），歌曲结束在坚定的 C 大调上。

该曲的钢琴伴奏也很精彩。三小节前奏中有 F 到升 F、G 到升 G 的细微变化，表明了情绪的浓烈，而在三小节尾声中这些不协和音却得到了解决，首尾呼应。行板中几乎每小节都有的持续不断的八分音符反映出激动的心跳，技巧良好的钢琴演奏者可以弹得从容舒适。

因为听众在欣赏这首歌时很容易忽视使之成为现在这样的那些高超技艺，所以要分析这首歌曲的某些细节，卑尔根公共图书馆保存的手稿以及丹麦版的原稿都表明这首歌只有一段歌词。莱比锡出版商在发行的版本中自作主张，由德文译者又填写了一段歌词。原因不难

猜测：歌手需要一首长歌，但这首独特的作品并未由于延长了一倍而增色。以格里格所擅长的小品形式表现狂喜的冲动更加合适。喜欢演唱长一些歌曲的歌手可以把《心灵的旋律》四首歌连在一起唱。第一首《两只褐色的眼睛》（Two Brown Eyes）也很优美。四首歌都不长，而且，安德森的歌词使它们具有一种连贯性。如果人们知道《我爱你》这首歌后来收取的巨额版税，就会为格里格感到难过，因为 1865 年时格里格找不到一个出版商愿意出版他这四首歌曲，只得自费出版，几乎没有人买。“他一文不名，写的音乐没有人听”，作曲家未来的丈母娘哈盖鲁普夫人写道，她坚决反对女儿嫁给这个明显看不到前途的音乐家。

1865 年，格里格根据安德森的诗歌又创作了一部杰作《士兵》（The Soldier），这首歌出人意料地反映了格里格音乐艺术中另一个不易察觉的侧面，也是一首充满力量和独创性的作品，令人吃惊的是作曲家竟未送去出版。实际上，这首歌曲到 1908 年才得以面世，收录在格里格去世后汉森公司出版的一本取自作曲家创作生涯各个不同阶段的十首歌曲集里。《士兵》是诗人安德森最冷酷严峻的一首诗作。它是一个士兵的一段戏剧性独白，这个士兵的朋友而且也是他惟一真正的朋友被判

处死刑，带往刑场，行刑队打着鼓经过了街道。可怕事情发生了，这个士兵恰巧被编进了刽子手的队列，而且正是他的子弹射穿了朋友的心脏！这里，作曲家的目的是要揭示这种严酷的现实，刺耳尖厉的和声在格里格其他任何作品中都前所未有。不断敲打的送葬进行曲节奏贯穿了歌曲的第一部分，违反惯例的终止式没有造成停顿，而在最后逐渐增加的不协和气氛中，调性如同生活本身一样也支离破碎了。

格里格在十九世纪六十年代中还陆续为一些丹麦诗人写了几组颇富魅力、旋律性很强的歌曲。1886、1887年他和诗人霍尔格·德拉克曼（Holger Drachmann）保持友谊期间，又开始为丹麦诗歌谱曲。他们两人在巨人山徒步旅游时完成了联篇歌曲《高原与峡湾》（Travel Memories from Mountain and Fiord）Op.44；格里格还出版了为德拉克曼另几组诗歌的配曲 Op.49。最后一组丹麦歌曲是 1900 年为奥托·本森（Otto Benzon）诗歌谱曲的 Op.69 和 Op.70。

格里格对歌词极为敏感。平常之作显然激发不出他的灵感，这类作品大都收录在格里格身后 1908 年出版的曲集中。然而，优秀的诗篇总能召唤他写出优秀的音乐。幸运的是挪威当代诗人为他提供了大量他所需要的

诗篇。首屈一指的是毕约森（Bjørnstjerne Bjørnson，1832 ~1910）[1]。格里格根据毕约森诗歌谱曲的歌曲《来自蒙特·平乔》（From Monte Pincio）Op.39/1 是一首杰作，1870年完成钢琴伴奏，后来又出版了管弦乐谱，具有戏剧性的大型交响诗的一切性质。诗人毕约森，坐在罗马附近的山上面对罗马沉思着。格里格不失连贯地捕获了诗歌中急速变化的万花筒般的景色，他依靠远关系和弦的引入，将乐曲开始时的梦幻情景快速而顺理成章地变换进第一段歌词那欣喜若狂的情绪之中，描绘出一幅太阳在罗马上空升起的画面，从“più mosso”对历史的回忆，转入“vivo”人头攒动的热闹场面。诗人的思绪随着歌曲展望了罗马的光明未来之后，接着便消失在远方若隐若现的烟雾之中。这是格里格较长的歌曲之一，除了歌曲旋律之外，管弦乐团的交响色彩也极大地丰富了想像力。

在毕约森诗歌灵感的激发下，格里格又创作了《渔家女歌曲四首》（Fisher Lass Songs）Op.21。第一首《初

---

[1] 挪威诗人、剧作家、小说家。1903年获诺贝尔文学奖。与易卜生、谢朗、李四人常被人称为十九世纪挪威文坛四杰。——译注

次相逢》（The First Meeting）的旋律精致优美，在大、小调中自由穿梭，钢琴伴以柔和的琶音和装饰音，使之成为格里格最令人难忘的歌曲之一。第三首《我为春天歌唱》（I give my Song to the Spring）是格里格为春天写的众多作品之一，歌曲表现了春天带给人们的愉快、轻松和活泼。为了使表演者准确地诠释作品，作曲家还标出了许多细微的表情记号。为毕约森《公主》（The Princess）一诗谱写的歌曲也很受欢迎，其中装饰性很强的旋律和钢琴的间奏产生了非常关键的作用，表达出一种难以形容的渴望、惆怅之情。

十九世纪挪威另一个伟大诗人是亨利·易卜生（Henrik Ibsen）。易卜生诗歌创作中笔调简练、含意深邃的风格也正适宜于格里格发挥其小品大师的艺术才能。1876年，格里格根据易卜生的诗歌写出了《歌曲六首》Op.25。第一首《提琴手》（Fiddlers）具有很强的感染力，作曲家在弦乐四重奏里曾用过其沉思郁闷的动机。诗人对挪威民间传说故事的兴趣与格里格一样浓厚。

第二首《天鹅》（A Swan）是格里格最受欢迎的歌曲之一。歌词内容虽然讲述的是天鹅的故事——一生沉默，在生命即将结束时才放喉歌唱，其实是以象征寓喻

的手法表达了心灵深处的失望与哀伤。这首歌，作曲家与诗人用的都是一段体，效果很好。但格里格的德文出版商又一次接受了“译者”的做法，出版的乐谱中歌曲反复了一次，多了一段。要将这首歌曲的字面意思和内在含意完全揭示出来，需要很高的艺术才能，表演者必须严格按照作曲家标注的大量表情术语来演唱。格里格还根据这首歌曲的钢琴伴奏写了管弦乐配器，其中弦乐和竖琴描绘着清澈的清水，双簧管独奏暗示着天鹅在水面上的滑行。这些，无疑强化了伴奏的效果。音乐会上，该曲往往与《来自蒙特·平乔》Op.39 连起来表演。第四首《带一朵睡莲》（With a Water-lily），除了它那极其动人、极富歌唱性的旋律之外，钢琴伴奏也是格里格式的，本身就如同一首独奏曲，表现了活泼轻快的潺潺流水。第六首《鸟之歌》（A Bird-song），旋律性也很强，钢琴伴奏中回响着迷人的鸟鸣。

Op.25 中另两首歌曲是《诗句》（Album Verse）和《分离》（Departed）。歌词中含有易卜生诗歌中常见的痛苦以及对爱的幻灭之感，格里格巧妙地把它们全都变成了小型画。根据易卜生诗歌谱写的一首比较愉快的歌曲是 Op.15/1《玛格丽特的摇篮曲》（Margaret's Cradle Song），旋律优美温柔，带着摇曳感，这是格里

格在女儿出生不久构思的。众所周知，诗人易卜生个性很强，不易相处，也不太喜欢音乐。然而，格里格在1884年3月19日从罗马给贝耶尔的信中曾提到这样一件事：在一次聚会上，尼娜把格里格根据易卜生诗歌谱写的歌曲都演唱了一遍。易卜生当时也在场。格里格写道：

> 结束之后，他眼里噙满了泪水向我们走来，紧紧地握着我们的手，激动得说不出话来。他含糊地咕噜着，大意是说“这才是真正的理解”。

必须提及的其他一些歌曲还有格里格的最后一集德文歌曲Op.48，它有着更普遍的趣味和相对宽广的情绪范围。最末一首《梦》（Dream）是令人喜爱、效果很好的音乐会小品；还有连贯完整的六首《悲歌》（Elegiac Songs）Op.59和七首《儿童的歌》（Children's Songs）Op.61。后者的歌词出自一位很有才华的小学校长之手，它们不论是在内容还是音乐上对儿童的世界都有着完整的理解和表现。在英语和挪威语学校，它们均对学生们有所裨益。可得到麦克法伦夫人译得相当好的英文版。

格里格在为新挪威语歌词谱曲时，虽然没用过任何一首民歌，但与挪威乡村音乐非常贴近，如同道地的民歌。实际上，在格里格的一百四十二首歌曲中，只有一首(《索尔维格之歌》〔Solveig's Song〕）引用了民歌中的旋律，不可能反复得太过分。

运用生机勃勃、表现力强的新挪威语进行创作的第一个重要人物是记者、诗人阿斯门德·维涅（Aasmund Vinje)。他出生在一个农民家庭，1870年死于贫困，一生默默无闻。维涅去世不久，格里格发现了他写的一些诗歌，并为之谱曲。这就是《歌曲十二首》Op.33。该组曲的音调大多悲戚哀伤。如《溪流旁》（Beside a Stream)，歌中诗人看着流水不断地冲蚀着树根下的泥土，对这棵注定要倒下的树，诗人只能徒然地、满怀悲悯地轻轻抚摸它。忧郁柔美的旋律配以钢琴部分有节奏的震动，使听者想起小河流水轻柔的拍打声，而大胆、超乎常规的和声则勾勒出悲剧的基调。在《破碎的友谊》（A Broken Friendship）这首歌中，诗人感到所有的朋友都背弃了他，尖锐的和声衬托着d小调的旋律，又一次表现出无奈和消沉的情绪。该组歌曲中的《心之创伤》（The Wounded Heart）与《春天》（Spring)，后来由作曲家改编成了弦乐曲《悲歌旋律》（Elegiac Melo-

dies) Op.34。这两首歌的沉重音调以及弦乐配器上的处理方式，将在后面的管弦音乐中探讨。《返家途中》(On the Way Home) 带来了一些宽慰，其安详明朗的旋律与诗人对大自然之美所感受到的快慰相一致。该曲集的最后一首是《目标》(The Goal)，刚健乐观的旋律线是对新挪威语的赞美。

为女高音或次女高音写的联篇歌曲《山神姑娘》(Haugtussa) Op.67 作于 1895 ~ 1898 年间。这部由八首歌曲组成的联篇歌曲可以说代表着格里格钢琴伴奏歌曲中的最高成就。歌词选自诗人阿尔恩·加鲍 (Arne Garborg)[1]用新挪威语写的长诗。作曲家在歌曲中把我们带到了挪威山乡深处的村庄，那儿的山坡上长满了越橘，山涧溪流闪闪发光。在那儿，我们体验到了生活在偏僻山村小茅舍里的乡村少女在夏日牧场上照看牲畜的情境。歌词与音乐融为一体，艺术上臻于完美。阳光下的牧场空气新鲜，我们跟随着这个被山林矮神逗弄着的少女，她爱上了一个来自峡谷牧场的小伙子，但他的不忠

---

[1] 阿尔恩·加鲍 (1851 ~ 1924) 挪威作家。最先用新挪威语写文学作品的伟大作家之一。主要代表作有《农民学生》、《母亲》等。——译注

令她非常失望，少女对着小河的淙淙流水倾诉她的悲哀，寻求安慰。格里格在每一首歌曲中，都以敏锐的心理洞察力和超凡的悟性展示着他的旋律天赋。钢琴部分始终是欢快愉悦的，充分表现了夏日山地牧场的情景——不管是模拟小羊羔的跳跃嬉戏还是涧水瞬息万变的阵阵湍流。独奏和伴奏具有一种完美无缺的伙伴关系。

最后一首歌曲是为男中音、管弦乐而写的《山之魔力》(The Mountain Thrall) Op.32，是格里格1878年在罗夫塔斯一个偏僻的山村小屋里写的。有人把它看成是格里格最伟大的作品。歌词用的是古挪威语，歌名为《Den Bergtekne》。通用的英译标题有《The Mountain Spell》、《Taken into the Mountains》、《Alone on the Mountainside》以及《The Fell Bewitched》等四五种。莱比锡出版商将它简称为德文《Der Einsame》，而据此译成的英文是《Alone》。由此不难看出——要准确地翻译格里格歌曲的标题是多么地困难，更不用说在英语国家的出版商、唱片公司和音乐会创办人之间达成共识了。

格里格在这首作品中再次展示出一个小品大师的伟大之处，该曲全长只有六七分钟，伴奏只用了弦乐器和两支法国号，但却将个人自身内心的戏剧性冲突揭示得

如此深刻、有力！歌曲讲述一个人受到了精灵变成的少女的诱惑，进入了深山老林。他走得很深很深，迷了路。他以为自己永远都走不出去，也就不再想寻找回家的路了。但他发现，要与精灵们建立人类之间的任何关系都是根本不可能的。于是，可怕的孤独吞没了他，当他凝视那些有伙伴关系的野兽和鱼类时尤为如此。对格里格来说，七十年代后期是一个孤独的时期，这在该曲中有所反映，它表现了作曲家的孤独。格里格是感受到周围人对他的误解，抑或是在创作上迷失了方向？另外，这首歌曲的主题反映了人与自然的紧张关系，而这正是北欧艺术家所关注的问题。

这首 e 小调的歌曲，开始的两小节绝妙无比。音乐由 g 小调和弦开始、然后探索着走向 e 属七和弦。要表现一个人迷失了方向，还有什么比这更好的呢？接着，宽广的旋律交给了两支法国号，隐喻着情感的浓烈和森林的黑暗。法国号的齐奏创造出一种最有说服力的效果，而用一支法国号独奏肯定会很平淡。该作得到公众认可的时间比其他大部分作品都长。但作曲家在给贝耶尔的信中仍然满意地写道：“我仿佛感到在这部作品中完成了我一生中不多的功绩之一。”

# 合唱作品

对格里格来说，与挪威诗人、剧作家兼小说家毕约森的合作，无疑是一种很好的激励。毕约森是一个牧师的儿子，在赴奥斯陆大学读书以及从事戏剧评论之前，跟随父亲在一些挪威乡村教区度过了他的童年。毕约森的早期小说反映了农民的生活，许多作品如《渔家女》(The Fisher Lass，1868) 等都有着非常优美的诗句。后来，他根据民间传说和挪威早期历史写过一系列剧本。这些创作使他的声名跃居欧洲青年诗人的前列。1865年，他被任命为克里斯蒂安尼亚剧院经理。刚开始，在那里上演的剧目主要是他写的历史剧。然而，大约是从1874年开始，毕约森的兴趣完全变了——他繁忙的记者工作具有激进的煽动性，所写的现实主义剧作则集中反映了现代社会的各种现实问题。

除许多歌曲外，格里格有两部管弦乐合唱作品都用了毕约森的歌词。《在修道院门前》(Before a Southern

Convent，为女高音、女低音独唱，女声合唱和乐团）Op.20 作于 1871 年，是为一幕歌剧构思的。实际上，尽管一般都是作为合唱曲在音乐会上演唱，但作为歌剧上演也获得了成功。这部作品描述了一个来自北方的流浪者（女高音），她深夜敲响了修道院的大门请求进去。修道院长（女低音）向她提出询问。通过她的回答，人们逐渐知道，她亲眼见到她所爱的人杀死了她的父亲，但尽管如此，她对他的爱仍然至死不渝。于是，渴望安宁的她，远离了那乌云密布的家乡，四处流浪。现在，她思念着家乡、精疲力竭。这时，修道院里响起了洪亮的管风琴声，在竖琴的伴奏下，修女们唱起了四部合唱，欢迎她到"悲哀消散、受伤的心灵出现光明"的地方来。作曲家在给丹麦出版商哈根（Hagen）的信中写道："我认为，把这部独特的作品献给李斯特，是个很好的主意。"——无疑，格里格认为这个主题将会吸引李斯特神父。

清唱剧《大地景色》(Landsighting) Op.31 是为男中音、管弦乐和管风琴写的男声大合唱，讲述挪威国王奥拉夫·特吕格瓦松（964～1000）冒险生涯最后五年发生的事。奥拉夫是北欧海盗的一名领袖，他率兵攻占了英格兰和法兰西海岸，但受到锡利岛上一个隐士的启示后

皈依了基督教。奥拉夫决定不再攻击基督徒，返回挪威，那里的人们还不信教。他要去感召他的同胞皈依他新找到的信仰。

清唱剧就以此开始，激动的法国号声，使人有一种在海上航行的令人振奋的感觉。然后，合唱团唱出三段描述航行的歌词，乐团的伴奏每一段都有所不同，避免了任何可能出现的单调。第二段歌词后面有一段小小的间奏，那时，船队要找到合适的登陆点，国王奥拉夫和他的侍从们正在向远方的海岸搜索，隐约可见到白雪覆盖的山脉。奥拉夫（男中音独唱）祈求他的信仰像远方矗立的山脉那样“如大树般的根深、阳光般的纯洁”，伴奏部分的大提琴分成了四组，这是格里格喜爱的丰富的色彩的手法之一。最后一部分，在色彩丰富的乐团背景上加进了管风琴浑厚饱满的音响，合唱团以同度合唱与奥拉夫的歌声相回应，造成了热情统一的气氛。

珀西·格兰杰（Percy Grainger）在赞美这位小品大师的艺术时写道：

> 格里格能非常独特地把思想和感情凝炼进最简单的表达方式，这种才能如同华丽璀璨的德国音乐一样罕见和宝贵。他只用两三个和弦就能表现出深

> 刻的感情、芬芳的气息和强烈的特性，他在这一方面达到的成就，与在一部长达五小时的歌剧中一直保持某种主导气氛、贯穿某个中心思想所达到的另一种成就一样，也是至高无上的。

这段话，摘自格兰杰为格里格《男声歌曲集》(Album for Male Voices) Op.30英文版写的前言。他的评论恰如其分，因为格里格在这部曲集中将小品艺术发展到了顶峰。Op.30的十二首歌曲，不管是造成一种气氛还是在几分钟的时间内讲述一个故事，都表现了各种强烈的情绪。《儿童的歌》叙述了这样的情节：猫击鼓为老鼠伴舞，同时，为了使它们的爪子不致在挪威的冬季被冻僵，它们还计划坐船到丹麦去——格里格现实主义的风趣就像瓦格纳在《名歌手》(Die Meistersinger) 中表现的幽默感一样丰富多彩。与之形成鲜明对比的是《纯洁伟大的军队》(The Great White Host)，这是一首沉醉、虔诚、凝思默想的男中音独唱。歌词一部分出自海盗，一部分出自基督徒，由“一直在坟墓下面渴望天堂的世上英雄们”围绕着上帝在歌唱。

Op.30的突出之处在于格里格对挪威民间曲调富有

想像力的运用——其对位声部带来了大胆的和声以及新颖的合唱效果。可以看到，格里格最后一部作品，即 1906 年创作的男中音独唱与混声合唱《诗篇歌四首》（Four Psalms, freely arranged from Old Norwegian Church Tunes）Op. 74，集中表现了这些特点。所以，从这部《男声歌曲集》Op. 30 便能知道——此时，格里格的音乐艺术已经发展到了巅峰。格兰杰曾把自己的民歌改编曲献给格里格，在特罗德豪根多次受到格里格的热情接待。在此，我们要再一次引用格兰杰的话，他写道：

> 最后一部作品《诗篇歌四首》*Op*.74 在技巧上与 *Op*.30 一脉相承，是对传统的大胆突破。这两部作品的突出之处是以艺术大师的精湛手法将非常独特大胆的半音、等音复调（*Polyphony*）式和声与完美的人声线条和自然的歌唱性风格（通过内声部暗含的旋律特性以及外声部的写法）融为一体。因此，十九世纪后期和声上的种种革新第一次被应用到合唱中。正是格里格作曲技巧的这个方面（尽管现代作曲家卓有成效地研究并吸收了他的手法，但在整个音乐界，了解和赏识的人寥寥无几），对现

代英国合唱写作有着深远的影响。在证实瓦格纳后期复调式和声运用于声乐创作中的可能性及其效果之前，格里格已经给合唱音乐注入了一种原动力，这始终是十九世纪合唱音乐中所缺少的。这两部作品反映出一个音乐家极其复杂、素养高超的音乐头脑，那些对格里格创作灵感中最深刻、最大胆和最具划时代意义的这些方面采取忽视态度的、仍在为自己多半是个“简单”、“平庸”、不老练的作曲者而苦恼的音乐家，从这两部作品能学到许多东西。

《诗篇歌四首》Op.74的第一首《你的面容多么洁净》(How fair is Thy Face)，音乐在大、小调间流动，趣味盎然；第二首《上帝之子给了我自由》（God's Son hath set me free）更为有趣，引人入胜。这两首歌词都是十八世纪汉斯·阿道夫·布劳森（Hans Adolf Brorson）主教写的。格里格的音乐创作总是反映他内心深处的感情。第二首的第一段是愉快的降B大调，可是男中音独唱的中段虽然仍是降B大调，但伴奏的男声四部合唱却是降b小调——明显地反映了二十世纪人们的怀疑意识（谱例12)。

## 谱例 12

**Allegretto**

*dolce e tranquillo*

Baritone solo: p — to hea ven lift my eyes.

*dolce e tranquillo*

Tenors 1 2: p — to heav'n, to hea - - - - - - ven

Basses 1 2: p — *dolce e tranquillo*

**im tempo, ma tranquillo**

Baritone solo: For now I'm in God's care.

Tenors: lift my eyes.

Basses: p

与神学争论相对应的是，格里格在这最后一部作品的和声上有了最冒险大胆的发展，完成了当时合唱作品中前所未有的独创。第三首《基督升天》（Jesus Chirist our Lord is risen）由汉斯·托米生（Hans Tomisφn，卒于1573年）作词，这是一首男低音与合唱团的应答轮唱歌曲，效果很有趣；第四首《在天上》（In Heaven），词作者是劳伦蒂斯·劳伦迪（Laurentius Laurentii，1573～1655），从中我们可以看到消沉疲倦的作曲家渴望着彻底安宁的最终实现。

格里格的信件表明，他一生都是在大自然中看到上帝的。而且，通过与自然的亲密交流，他能感受到与神的联系。"我无比崇敬地站在大自然面前，如同站在上帝面前一样。"现在，经受了晚年日益加重且难以忍受的病痛之后，几乎到了生命的最后时刻，格里格把目光投向基督教的经文创作了这些卓越、独特的教堂音乐。这些诗篇可能是格里格最伟大的作品。作曲家在1906年9月15日的日记中写道：

> 完成了三首根据民歌曲调改编，为独唱和混声合唱写的圣咏（chorale）。它们的旋律如此之美，确实值得进行艺术加工。整个夏季以来，这件小小

> 的工作是糟糕的身体允许我干的惟一的事。心有余而力不足的感觉令人绝望。我在极为艰难的情况下徒劳地搏斗着，不久就只能束手待毙了。

1907年9月4日，格里格受失眠症长期折磨之后在卑尔根医院去世。

二十世纪中期，人们对格里格音乐艺术的批评都太肤浅了，显然，评论家们对格里格的了解仅限于作曲家一小部分流行作品。任何一个未能熟谙格里格 Op.30、Op.74、《斯拉特曲》Op.72 和《山之魔力》Op.32 的评论家的评论都不要接受。只有认真钻研并理解了这些最具独创性的作品之后，才能达到真正的欣赏。

# 戏剧配乐

人们通常可以发现——艺术史上，在教会与国家中音乐的大众化运动总是比文学与绘画出现得晚一些。因此，挪威民族主义在诗歌和戏剧方面——尤其是在毕约森和易卜生的作品中，成熟的来临比在音乐上早得多。这对格里格来说是有利的，因为这两位声名卓著而富有灵感的作家已经为他的创作做好了准备。十九世纪，许多斯堪的那维亚作曲家都能看到，大部分城市里的剧院都在轮流上演着歌剧和戏剧，而上演戏剧时整个乐团都无事可干，于是配乐就应运而生了。在这种情况下，格里格写了两部戏剧配乐。

第一部是为 1872 年 4 月 10 日在克里斯蒂安尼亚剧院上演的毕约森的戏剧《西古尔德·约萨尔法》（又名《十字军战士西古尔德》）写的配乐。“约萨尔法”的意思是“去耶路撒冷的旅行者”，该剧取材于古冰岛散文叙事文学中关于十二世纪挪威的一段史实。1103 年，

挪威国王迈格努斯·拜尔福特（Magnus Barefoot）去世前安排他的三个儿子爱伊斯坦（ϕystein)、西古尔德、奥拉夫（Olaf）共同掌管国家。奥拉夫年龄不大就去世了，挪威便成了有两个君主的国家。于是，西古尔德便有机会出发去朝圣（1107～1111)。在途中与西班牙的摩尔人及地中海的海盗交战，从他们手中夺得了大量的财宝。最终，西古尔德带领五十五艘战舰组成的船队，帮助耶路撒冷的教皇鲍德温一世（Baldwin Ⅰ）打败并抓获了他的敌人。

该剧主要描写的是西古尔德离开挪威之前两兄弟间的矛盾斗争。第一幕第二场开始时是波格希尔德一段长长的独白。波格希尔德是剧中的女主角，也是西古尔德和爱伊斯坦激烈争夺的对象。在此，毕约森第一次提出要为这一段独白伴奏：

> 安静的音乐在幕启之前开始，当幕拉起时，音乐要表现出波格希尔德不安的睡眠，甚至要使气氛变得极度恐怖。她大声叫喊，被恶梦惊醒并起床。音乐要反映出混乱不安与惊恐害怕的感觉。

在第一场中，观众已经看到爱伊斯坦与另一位姑娘订了

婚。波格希尔德爱着爱伊斯坦，现在感到被抛弃了，并发誓要复仇。格里格知道，观众在听口白的同时还要听到音乐是很困难的，他不赞成毕约森这种夸张情节和感情的做法。他构思了管弦乐前奏《波格希尔德之梦》(Borghild's Dream)，音乐在独白开始之前就结束。前奏的感情强度表现出格里格这位小品大师的戏剧鉴赏力。剧中，波格希尔德的独白一结束，西古尔德便上场了。两个人见面时的心情都不平静，因为他们都感到被爱伊斯坦轻慢了。西古尔德向波格希尔德求爱，两人一起骑马远去。

第二幕是在挪威王宫的殿堂上，西古尔德和爱伊斯坦被侍从们围绕着。接着，有关谁更适合执政的问题开展了一场争论。西古尔德的勇气、力量和战斗精神与爱伊斯坦的足智多谋不差上下。格里格写了一段前奏《竞赛游戏》(The Matching Game)。这首乐曲早在1869年就写了，是一首由小提琴和钢琴演奏的加沃特舞曲。然而，配器很好，为了描绘两个竞争国王的性格，有A大调与a小调两部分的对比。西古尔德骄傲但充满英雄气概，爱伊斯坦性情柔弱，但高贵、富有尊严。

第二幕里，使大家震惊的是西古尔德把波格希尔德带进了殿堂，并让她表态究竟谁更适合当摄政王。她选

择了西古尔德。然而，西古尔德却宣布说，他相信自己的命运是要跨出国门去为挪威征服更多的领土，这才是他要完成的使命。他邀请在场的海战勇士集合起来与他出征。格里格在这一场中为西古尔德和男声合唱写了一首辉煌嘹亮的歌曲《北方人要远征》（The Peoples of the North will go forth），闪耀着挪威古代传统精神的光辉。

最后一幕中西古尔德计划要离开挪威了，他找到爱伊斯坦并告诉他，他是多么信任和赞赏他。两人和解了，一起向殿堂走去。此时，乐队奏起《效忠进行曲》（Homage March），它是专为这部戏剧而写的，从中可以看出格里格的戏剧天才。一开始，由四把独奏大提琴轻柔地奏出主旋律和伴奏，产生了优美独特的效果。当侍从们进入殿堂时，用的乐器也多起来，当剧本说明“戟兵们成对地进来，然后在台阶两侧立定”时，音乐以巴松管和土巴号的跳跃音型、号角花彩（fanfare）表达了众人迎入两位国王时的激动心情。

最后描绘的是一大群手持矛、盾的海上勇士，全体乐队再开始的主题，但现在是以“极强”来演奏的，并有延长音。（整个乐段充满力量、越来越强。1874年出版了钢琴二重奏改编谱，格里格全集第六册里也有。）

在殿堂里，关于是向外扩张还是在国内开垦土地重建家园的问题展开了热烈讨论。大家认为两者都很重要，缺一不可。这时，西古尔德唱起了《国王之歌》（The King's song)，男声合唱则赞美了西古尔德和爱伊斯坦，全剧到此结束。格里格为第一幕写的短小的管弦乐前奏，基于这同一条热情洋溢的旋律，而现在以饱满辉煌的合唱形式出现时，使开始的音乐有了壮丽宏伟的结束，达到了艺术上的完满。

安排两首合唱曲，四个上述的器乐乐章、法国号号声及两个更短的乐队间奏很合适，在彼尔·德莱尔（Per Dreier）的完整的《西古尔德·约萨尔法》乐曲录音中都出现了。

在挪威，尽管人们会对演员是否能唱得很好发出疑问，但仍然经常上演该剧及其音乐。在较早的一次演出中，格里格注意到扮演西古尔德的演员虽然不错，但当他演唱《国王之歌》时，作曲家

> 感到极不舒服，这种感觉越来越强，他的声音刺痛了我的耳朵，真想躲开，本能地把身体缩得越来越紧。

格里格还提到，当时毕约森就坐在他旁边，用大拇指捅了他一下，并叫他："起来，坐好。"

后来，格里格与毕约森决定合作写一部歌剧，诗人想到了奥拉夫·特吕格瓦松。前面提到过这位海上勇士早期生涯中的经历。剧本打算从《大地景色》结束时开始，准备表现奥拉夫返回家乡后给不信教的挪威人带来的巨大冲击以及后来挪威人向基督教的皈依。

1873年7月10日，毕约森送给格里格前三场，答应后面的10月送去。作曲家看了很喜欢，立即着手工作，并请毕约森马上把全剧梗概立即送来。但是，毕约森什么都未送去，不久就出国了。到了10月，格里格不得不返回首都继续从事教学和指挥工作，希望第二年夏天有可能再动手写这部歌剧。但是，对作家和作曲家来说，拖延即意味着冲动的丧失。1874年7月5日，格里格在给毕约森的一封信中提到他正在为《培尔·金特》谱曲。毕约森以为这是一部歌剧而勃然大怒。他一直希望格里格同他一起在特罗尔创作歌剧；他要让作曲家与他在一起，否则就会一次又一次地由于没有时间而发生变故。格里格在9月12日的回信中写道：

如果我当时拿到了你的剧本，就不会答应易卜

> 生了……我希望秋天完成这部作品（这只是枝节问题）然后等待《奥拉夫·特吕格瓦松》。

他们在通信中想安排一次会面，但彼此都很忙，找不到共同的时间。首先，格里格在《培尔·金特》上的工作延续了整整一年。他发现这部作品所用的时间比他设想的更多，有更多的问题。1875 年 9 月，作曲家终于把总谱送到了克里斯蒂安尼亚剧院，于 1876 年 2 月 24 日上演。格里格 5 月 2 日再次写信给毕约森：

> 不要拒绝我此刻的要求。把《奥拉夫·特吕格瓦松》的剧情梗概寄来——但要快，立即。上帝保佑，在我写下这些时，想大干一番的愿望变成了积极的热情。

但这已为时过晚；毕约森对这个剧本失去了兴趣。他的创作已经不再写浪漫的历史剧，转而表现当代挪威的社会问题了。后来的十三年中，两人彼此疏远，互相埋怨，歌剧便付诸流水。

1889 年，格里格作了最后一次尝试，敦促毕约森完成剧本，因为当初毕约森曾那样热切地寄希望于作曲

家。但毕约森一点兴趣都没有，所以格里格决定为前面写完的三场配乐，并出版供音乐会用。1889 年 10 月由格里格指挥在克里斯蒂安尼亚举行了首演。作曲家利用这个机会邀请毕约森参加，诗人接受了献辞。终于弥合了两人之间的裂痕。

《取自奥拉夫·特吕格瓦松中的几场》（Scenes from Olav Trygvason）偶尔在剧场里表演过，但音乐会演出更普遍。1978 年 9 月 28 日，由挪威独唱家与合唱团在阿尔伯特皇家音乐厅举行了一场著名的音乐会，演出该作。

三场都以位于挪威北部沿海特隆赫姆的一个异教徒寺院为背景。第一场长约三分钟，管弦乐团一开始就营造着阴沉有力的基调，接着主教唱了一段宣叙调，祈求奥丁神[1]和古老挪威诸神的帮助。宣叙调所用的利底亚调式有一种“很久以前”的古老气氛。宣叙调的每一句结尾都有音阶中突出的增四度音，获得了不断增加的强度；在后来每一次进入时，利底亚调式都向上转了三个

[1] 北欧神话中至高无上的神与创造者，与其妻弗丽加一起在仙宫中行使统治权。——译注

半音。一个向弗丽加和瓦尔姬丽[1]求助的女教徒的歌声与主教的声部很好地对置着。与此同时，朝拜者们的合唱以最初“听我们说吧！”的呼喊打断了宣叙调，歌声越来越突出，直到更加活跃激动的“其他强大得胜的诸神都来了”，合唱以对即将展开的战斗充满力量和自信的气概主宰了舞台。

第二场长达十四分钟。一个受古老众神启示的女预言家宣告：大家将要在寺院里见到奥拉夫。这时，速度变得更为急促，预言家的声部一直用的是弗里吉亚调式，再一次为人们带来伟大古代的感觉，同时，为预言伴奏的乐队用了大量的渐强渐弱；打击乐延长和大胆地运用，使人感到预言是不容怀疑的，尖声尖气的短笛强化了这种效果。朝拜者们的合唱又一次进入，并越来越突出。奥拉夫及其信念使人们愤怒，激发出他们的决心，要坚决抵制他的信仰。合唱与女预言家的歌词相呼应，唱到只要奥拉夫平安离开寺院，人们才能相信他。

第三场也达十四分钟之长，其中有一段向古挪威众神表示敬畏的祭祀舞蹈。在祭火通明的寺院里，作曲家再一次变魔术般的召唤出古代久远的异教徒们的巨大热

[1] 北欧神话中奥丁神的女婢。——译注

情。现在，以各种不同方式展开的合唱控制了进行着的圆圈剑舞，在最高潮中结束了该场。

我们必须为格里格未完成的歌剧表示哀伤。在这三场的戏剧和音乐中有这么多引人入胜之处，人们可以确信，年轻的格里格一定能完成一部充满其高度旋律天才的优秀的大型作品。论及该作的不足之处，是这三场的色彩都比较暗，从而缺少格里格音乐艺术中一贯具有的非常重要的对比。如果是完整的一部歌剧，通过第一幕的最后一场（第四场）就能得到调整。1908 年在奥斯陆上演该剧时，作曲家的遗孀说道：

> 我一直希望他至少能完成这一幕的最后一场。计划中第一幕应该这样结束：其他人都退场之后，寺院里只留下主教的女儿。她正要去关门，却发现奥拉夫站在那儿。突然，他的盔甲在阳光照耀下变得闪闪发亮。她不知所措、万分激动地跪在他的面前。随之，该幕结束。

对奥拉夫·特吕格瓦松功绩的传颂未等多少年就被人配

上了音乐，他作为奥拉夫王出现在朗费罗[1]（Longfellow）作词、埃尔加（Elgar）作曲的清唱剧里，该作于1896年上演。尽管格里格和毕约森这部歌剧中断了进行是一个遗憾，但人们还是高兴地看到格里格在《培尔·金特》这一作品中显示了他的全部才能。

亨利·易卜生，1828年出生于挪威南部城市希恩。在他八岁时，父亲的生意破产了，接踵而来的便是折磨人的贫困，这在《培尔·金特》中有所体现。易卜生十五岁时去了一家药店当学徒——这是他所厌恶的工作。他开始写作，作为一种安慰。1850年出版了一个剧本，另一剧作在克里斯蒂安尼亚剧院得以上演。1851年他被任命为小提琴家奥莱·布尔在卑尔根的新剧院的剧作家。易卜生在此一直干到1857年，同时兼舞台设计和总监，后来的克里斯蒂安尼亚的一家剧院任舞台监督。在此期间从事多种多样的文学创作。然而，他认为人们对他的早期讽刺作品评价不高，为此感到不满；1864年挪威议会拒绝了他要求发放诗人津贴的申请，而议会却刚刚批准了毕约森的同一申请。于是，易卜生怀着愤慨之情离开了挪威。此后在国外生活了二十七年之久，

[1] 1807～1882，美国诗人。——译注

大部分是在德国。

1874年1月23日易卜生开始与格里格通信。那时他正在修改他的诗剧《培尔·金特》。这部七年前就开始创作的诗剧要在克里斯蒂安尼亚剧院上演，作家想请格里格为之配乐。易卜生在信中提了大量的建议，其中之一是第四幕要由一首大音诗来取代。音乐要描述培尔·金特在世界上的流浪："美国、英国以及法国的旋律可以作为动机贯穿全曲，轮流变换交替。"最后，易卜生还说他打算向剧院要四百元的酬金，与格里格各得一半。

格里格接受了委托，但非常委婉自然地表达了他对易卜生有关音乐方面建议的疑虑。然而，2月8日易卜生回信向他致谢，并完全赞同应由格里格来决定音乐的多少和出现的场合。

格里格双亲经济情况的恶化使他们不得不卖掉卑尔根附近兰达斯的房子，那是个安静的地方，在以往好几年夏天中，作曲家都在那儿工作。现在，格里格放弃了在克里斯蒂安尼亚的教学和指挥工作，与妻子在卑尔根租了一个房间在那儿生活。他发现在那里几乎无法工作，但幸运的是，有个富裕的商人罗夫森（Rolfsen）借给了他一间小屋子。它坐落在一个隐蔽的地方，视野开阔，能看见大海和森林。《培尔·金特》大部分是在那里

完成的。但所用的时间比格里格预料的要多得多。8月27日格里格在这间小屋子里写信给贝耶尔说：

> 《培尔·金特》的进度很慢……其题材极难把握。我只完成了一两个部分，如索尔维格的几首歌。

第二天，格里格在给克里斯蒂安尼亚剧院导演路德维希·约瑟夫森（Ludwig Josephson）的信中写道：

> 很高兴得知《培尔·金特》的首演延迟到1875年，因为我几乎不可能在此之前完成配乐。这项工作比我想像的庞大、困难得多。有些难点让我不得不停下笔来。但我希望年底把它完成。

格里格全力以赴，在《培尔·金特》上用了更长的时间，直到1875年9月才把总谱送交剧院。尽管如此，格里格随后还于12月14日给剧院的乐队指挥亨纳姆（Hennum）写了一封信，其中详尽指出了管弦配器方面要做的大量改动，并请他纠正总谱和分谱。更有意思的是，他还写道：

> 在最大限度的控制下产生的音乐才是真正的音乐：它如履薄冰——往往用寥寥数笔以漫画的形式来表现和塑造人物。要使观众明白它的意义，达到理想的效果，这一点至关重要。

接着，格里格对总谱中改动的近二十五个地方作了说明。

可喜的是，在他们两年的艰苦工作之后，《培尔·金特》终于在1876年2月26日正式上演并大获成功（尽管作家和作曲家都不在现场）。在那个演出季节里，总共表演了三十五场之多。

但格里格在《培尔·金特》上的工作还远未完成，他一直在进行修改或为后面的演出增加新的内容。1886年1月5日他在哥本哈根初演前给贝耶尔的信中这样写道：

> 我在为《培尔·金特》重新配器，很费力……。在酒吧里，抄谱员和指挥们围着我，刚写完一页就被他们飞快地抢走了。

哥本哈根上演的版本完成不久，格里格就写信给莱

比锡出版商，说他认为没有可能以德文演出《培尔·金特》，因而准备为音乐会另编一套。于是，就有了 1888 和 1891 年的两部管弦乐组曲。1908 年，即作曲家去世一年之后，彼得斯公司出版了由二十三段音乐组成的完整配乐，其中包括格里格的钢琴作品《婚礼队伍的经过》的管弦乐曲。该曲当时因为克里斯蒂安尼亚国家剧院要用作演出，经作曲家同意，由该乐团指挥霍尔沃森完成的。保存下来的《培尔·金特》手稿至少有六段。事实证明，格里格以为《培尔·金特》不可能在德国剧院演出的想法是错误的！1913 年，在柏林举行了该剧在德国的首演。格里格夫人作为威廉皇帝的客人出席了演出。同时，柏林的另外两家剧院也在演奏格里格的音乐，场次共达一千次。后来该剧在五十多家德国剧院上演过。

之所以在德国、法国、英国和美国有成群结队的人乐于去观看《培尔·金特》，只有一个原因，那就是因为大多数观众了解格里格的音乐，并渴望寻找唤起这动听音乐的、降临在索尔维格、安妮特拉、英格丽德以及其他人身上的奇遇。
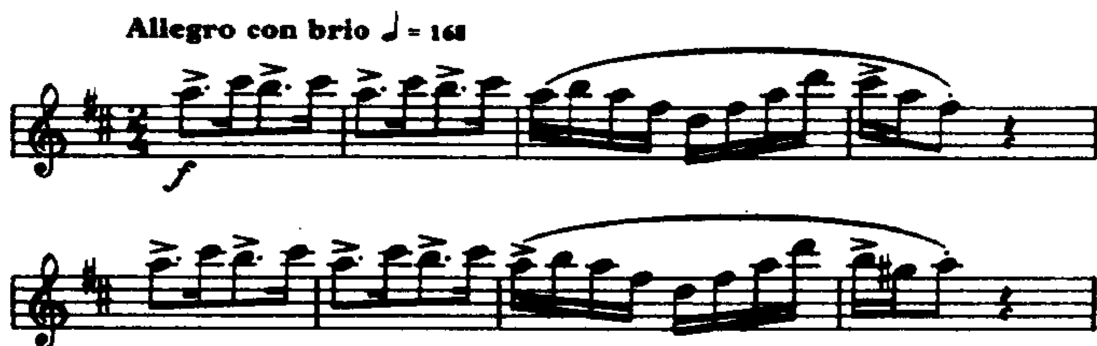
格里格认为从已出版的管弦乐配曲中选择八段音乐有益于音乐会使用。确实如此：其他大部分不是太短，就是太无足轻重，不具备独立性。当然，在剧中就是另

一回事了。许多时候，只需几小节便能产生恰到好处的背景气氛、或给剧情道白加进一个带有讽刺意味或特意的瞬间，使整体效果更好。尽管如此，格里格还是比较成功地把该剧中适合他艺术气质的——尤其是浪漫主义和挪威民间传统的部分以音乐的形式表达了出来，这是不可否认的。对培尔·金特身上的主要个性——背信弃义、自私自利、缺乏责任感、轻浮和玩世不恭，他几乎没有丝毫赞同。正是这些离经叛道的因素，使二十世纪戏剧作家大感兴趣，人们在现代上演的版本中常常不用格里格的配乐，从而使易卜生戏剧中的粗鄙之处充分暴露出来。取代格里格的另一部《培尔·金特》戏剧配乐，是 1947 年由哈拉尔德·塞埃韦鲁德（Harald Saeverud）写的音乐，更加“现实主义”。

有必要对不了解《培尔·金特》剧情内容的读者略述一下主要情节，以说明作曲家是如何为它配乐的。

培尔·金特是一个不诚实、自大、不负责任、自私、醉醺醺的浪荡子。但他精力充沛，天性乐观，对自己的未来充满希望，这一点在他的动机中有所体现，也是前奏的开始（谱例 13）。

**谱例 13**




索尔维格的动机，开始是羞怯的，接着加强并完全展现出来，同时一把乡村小提琴在演奏，听起来“仿佛来自远方”。第三部分发展了开始的主题，使我们想起年轻的培尔吹嘘的所有真实或虚幻的奇遇，其结束音型玩笑似的在高、低音乐器上跳跃，为第一幕创造了一个完美的前奏——这是一个贫瘠的私人农场，培尔孀居的母亲奥丝叫他去打猎糊口，但他却空手而归，还丢了猎枪，奥丝责怪他。培尔编了一个故事为自己开脱，说自己如何打晕了一只驯鹿，但它跳了起来，用鹿角把他顶在背上使他无法挣脱，把他带过了几座高山和冰川。

培尔听到以前的女友英格丽德要嫁人了，便在未受邀请的情况下动身去参加婚礼。婚礼上，一个乡村提琴手在伴舞。培尔被外乡人的女儿索尔维格吸引了；但他的鲁莽使姑娘害怕，其他村民们则没有时间理会衣衫褴

褛的培尔，不久便都喝醉了。突然，所有的人都惊呆了——培尔·金特劫走了新娘。人们只能远远地看着他带着新娘顺着山腰爬得越来越高。

第二场由一首管弦乐序曲开始（第二组曲中题为《英格丽德的悲叹》〔The Abduction of the Bride and Ingrid's Lament〕）。格里格给亨纳姆写道：

> 关键是要强调对比，因为这里表现了不同的人物；英格丽德的行板，悲痛、伤心，有对培尔的哀求甚至是恐吓；而培尔·金特则以热烈的快板叫她"见鬼去"。

培尔在山上诱奸了英格丽德，现在却不顾她的恳求又抛弃了她。在音乐的烘托下，随着歌声进入了下一幕，培尔在与三个山里的牧羊女调情。

村民们满怀愤怒之情在寻找培尔。他发疯似地跑着，不留神撞在一块岩石上昏倒在地。他梦中遇到了一个穿绿衣的女子，与她挑逗。原来她是特罗尔王[1]的女
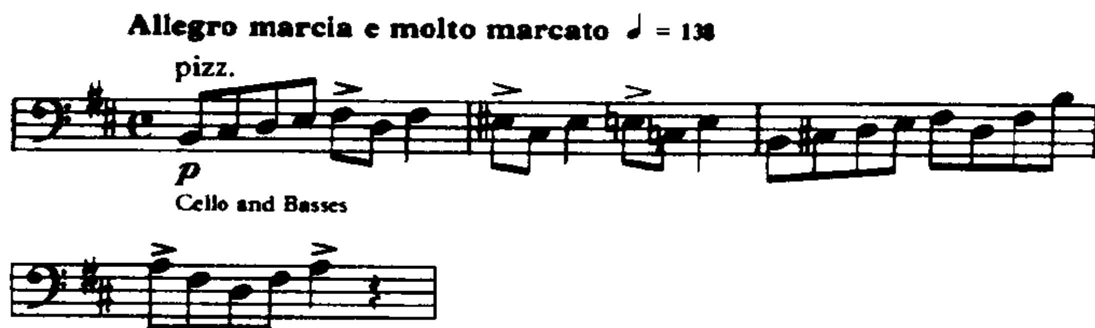
---

[1] 即侏儒王。特罗尔是北欧民间传说中住在洞穴或地下的精灵，以巨人或侏儒的形态出现。——译注

儿。培尔谎称自己是“奥丝女王之子”，他们动身去国王的府第——多佛尔山上的一个深洞。

接下来的音乐很著名，编在第一组曲中。音乐全部由一个动机的不断反复和变奏构成，带来了巨大的激动和狂乱。就渐强渐快的处理而言这是一首非凡的练习曲(谱例 14)。

**谱例 14**




“大鼓和钹必须响到听得清每一次震动。”格里格给亨纳姆写道。最初的版本中，粗俗的舞蹈夹杂着侏儒的合唱。得知培尔竟欲娶他们的公主时，侏儒们被激怒了。他们边唱边向他逼近，威胁着要吸他的血。然而，侏儒王制止了他们，使他们安静了下来，并邀自己的女儿跳舞。怪诞的音乐响了起来，令人们想起侏儒的粗野和妖怪的邪恶。侏儒要培尔对公主的舞蹈作出评价，培尔说这种样子丑陋无比，于是发怒的侏儒又让他听更加狂野

的音乐。教堂的钟声从山谷传来，侏儒们尖叫着逃之夭夭，培尔也从梦魇中醒来。之后，他托人捎了个口信给索尔维格，恳求她不要忘了他。

第三场由弦乐和法国号演奏的前奏引入，题为《在松林深处》（In the Depths of the Pine Forest）。培尔正在盖一间木屋。索尔维格离开了自己的亲人来到培尔身边与他共同生活。但培尔认为必须出去闯荡世界才能证明自己的力量，他叫索尔维格等着他，然后就出发了。培尔先去了母亲那里，发现她躺在床上，奄奄一息。为了让母亲愉快，培尔把床说成是一辆马车，自己正驾着马车载着她在天国里旅行。这里，培尔有一段兴高采烈的独白，但深切感人和悲剧性的音乐一直都是低沉哀伤的，它告诉我们奥丝的生命正在悄然逝去。音乐结束的几小节阴沉抑郁，培尔意识到他的母亲已经死了。

《晨景》（Morning Mood）是第四场的前奏，格里格把它用作第一组曲的第一首。这首乐曲极美，如此新鲜、明朗。格里格告诉亨纳姆："在第一次'强'奏时，我想像太阳正从云层中露出曙光。"经过多年的流浪，培尔此时正在摩洛哥，他成了一个富商，拥有一艘游艇，正停靠在码头。但培尔与四个生意伙伴发生了争

执，他们乘他不备，驾着他的游艇逃跑了，使他一文不名。

在下一幕里，培尔偷了一匹马和华丽的长袍，被几个阿拉伯姑娘围着，她们向他欢呼，把他当成再生的预言家（第二组曲中的《阿拉伯舞曲》〔Arabian Dance〕）。其中一个叫安妮特拉的姑娘尤其使他着迷，但她骗取了他的一袋金子并骑走了他的马，培尔又一次变得身无分文。这时候，他看到索尔维格正在挪威等待着他，唱着她那首著名的歌，充满希望和爱在盼望他回去。

最终，培尔又有了财富踏上了归途，他虽已须发斑白，却仍像过去那样玩世不恭。但就在靠近挪威海岸时，他的船、连同所有的财宝都在一场暴风雨中沉没了(这一段音乐用作第二组曲的第三段)。所以，培尔像离开挪威时一样两手空空地回来了。然而，已几近全盲的索尔维格却欢迎他的归来。培尔问她这些年来他在她的生活中意味了什么，他在哪里？索尔维格答道：“在我的信仰、我的希望和我的爱之中。”当太阳穿过群山升上高空时，培尔倒在索尔维格的臂弯里，全剧以索尔维格的催眠曲结束。格里格把这首催眠曲写成了一首歌颂忠贞爱情的优美绝伦的诗。

# 室内乐曲

格里格的室内乐提示了他与奏鸣曲式的关系问题。在他从事创作的时代中，音乐界和评论家们有一种倾向，即习惯于通过一个作曲家对奏鸣曲式的处理、掌握来评价其艺术水平的高低，这往往意味着要把新人的作品与那些德国大师诸如海顿和贝多芬的作品相比。由十八世纪作曲家发展起来的奏鸣曲式，有着严谨的形式和调性上的平衡，是那个理性时代的反映。不可否认，它非常适宜于海顿、莫扎特等作曲家的表达方式，也适宜于贝多芬他的天才，他擅长运用短小的、动力性强的动机，很快就在这种形式中实现了新的可能性，尤其是它的发展部。

然而，到了十九世纪，浪漫派作曲家却面临这样的困境：富有诗意的乐思和形式的严谨规范，孰轻孰重?这个问题日益尖锐。早期的浪漫派艺术家如舒伯特、门德尔松把旋律放在首位，但某种古典主义的节制仍使他

们能够运用奏鸣曲式写出许多成功的器乐曲和管弦乐作品。另外，人们发现年轻的狂放自由的天才舒曼在早期最成功的大型作品如《狂欢节》Op.9 和《幻想曲》(Fantasia) Op.17 中发展并形成了新的形式，还有李斯特十九世纪五十年代的《浮士德》(Faust) 和《但丁》(Dante) 交响曲。交响乐这种体裁退居到标题音乐之后。

贝多芬留下来的奏鸣曲式，实际上并不适合格里格的才华。但为了在欧洲、尤其是在德国的音乐界里赢得声誉，格里格不得不用这种曲式来写作，他两次关起门来与外界隔绝——“决心通过大型的曲式结构闯出一条道来，不管付出什么代价。”第一次是在 1877～1878 年，那时作曲家有一间建在哈当厄海峡南峡湾罗夫塔斯的工作室及经济上的保障。那一年写出了《弦乐四重奏》。虽然还有一些杰作，如《山之魔力》Op.32 和《男声歌曲集》Op.30，但未写出他所希望的东西。

第二次是 1882～1883 年，彼得斯公司提前寄来了一些钱，委托他写《第二号钢琴协奏曲》，格里格又把自己关了起来。然而这一次他却无法像十四年前年轻时能做到的那样。《第二号钢琴协奏曲》只写出了几小节。然而，在这一年里他完成了《大提琴奏鸣曲》。此后，

格里格只用奏鸣曲式写过一首作品——1887 年完成的《第三号小提琴奏鸣曲》。

对格里格的五部室内乐，不能像当时的德国评论家们那样从把握和处理奏鸣曲式的角度出发或把它们与勃拉姆斯同期作品相比，更明智的做法是应该把它们当做新的作品来评价。就格里格这样一位抒情诗人而言，要表述几个诗意的乐思，奏鸣曲式是最简单方便的结构。因为，在奏鸣曲式中部的慢乐章、带三声中段的舞曲乐章和可以容纳主部、副部主题的前后乐章中都可以呈现许多乐思。但那时的学院派评论家们却认为，正是这些异常丰富的旋律素材（如常常由主部、副部主题组成的整个主题组等等）破坏了奏鸣曲式，对奏鸣曲式不适宜。

格里格 1900 年告诉毕约森，他认为他的三首小提琴奏鸣曲属于最好的作品之列："在我的发展中，它们代表了几个阶段—— 一开始是天真质朴的，想法很多；其次是民族主义的；第三是视野开阔的。"格里格生前，这三首作品就经常在音乐会上演奏，大量的业余音乐爱好者们也喜欢在家里演奏这些好听的、技巧要求不高的音乐。有趣的是，有些评论却说它们是到了十九世纪末、二十世纪初才被人们正式接受的，这不符合事实。

从下面信手拈来的几个例子中就能看到当时同代人的反映。

弗雷德利克·尼克斯（Frederich Niecks，后成为爱丁堡大学的音乐教授，1879年写这段评论时只是那里的一位音乐讲师）对《第一号小提琴奏鸣曲》的评论：

> 它使我们感到被年轻的作曲家带到了比峡湾的港口小镇，周围都是高山峭壁。这里空气新鲜，微风环绕。九度音程一下子就使我们精神振奋起来——从肉体到灵魂，传遍全身心。而主部主题第二小节出现的十一度，使得这种感觉更加强烈。小船轻柔地划了过来，水在冲刷拍打着它的两侧，此刻我们正在宽阔的海上，远处一望无际，只有遥远的地平线……作品的其余部分描绘了暴风雨的呼啸和恐怖、隆起的波涛、船的撞击和呻吟……在第一乐章中我们体验到了各种情节和各种力量之间的搏斗。

格哈特·施耶尔德鲁普（Gerhard Schjelderup，挪威作曲家，1903年出版了一本格里格传记）对《第二号小提琴奏鸣曲》的评论：

《第一号小提琴奏鸣曲》是一部年轻人的作品，这个年轻人只看到生活中阳光灿烂的一面，而《第二号小提琴奏鸣曲》则是一个人送给这世界的献礼，这个人知道在寒夜雾气中颤抖的滋味，懂得悲哀和失望的含意。

民族的悲剧性淹没了艺术家。因此，与《第一号小提琴奏鸣曲》相比，《第二号小提琴奏鸣曲》更深刻地表达了挪威人的内心感受；对一个挪威人而言，没有悲剧就不是一个完整的挪威人，只能说北部大自然这个巨大的梦境对一个理解其语言的人留下的一部分印象。

恩涅斯特·科劳森（Ernest Closson，布鲁塞尔音乐学院的卑尔根音乐学家，1892 年出版过一本小册子《爱德华·格里格与斯堪的那维亚音乐》〔Edvard Grieg and Scandinavian Music〕）这样评论格里格的《第三号小提琴奏鸣曲》：

它可以归为最令人振奋的作品之列。在我们看来，它是格里格音乐中最应该称为宏伟的作品。该曲从头至尾充满了令人惊奇的灵感、睿智和独立

性。末乐章里有一种现代式的古典主义，它所产生的简洁和朴素甚至具有崇高的意味。即使格里格一生只写了这一部作品，也足以使他流芳后世。

在反浪漫主义的二十世纪中期，对小提琴奏鸣曲进行如此赞美的几乎没有。然而，到二十世纪后期，当人们更宽容、更习惯于就作品本身来进行评判时，再来听这些小提琴奏鸣曲，仍然可以再一次为它早已具有的新颖独特而打动。不论我们对尼克斯的赞誉之词抱什么态度，都应重视弗朗茨·李斯特的看法。1868 年他在《第一号小提琴奏鸣曲》上演后，曾经写了这样一封信给格里格：

1868 年 12 月 29 日，罗马

先生：

我很高兴地告诉您，您的奏鸣曲 *Op*.8 给了我衷心的愉快。它证明——对一种有生气的、善于思考、具备创造性以及素质优秀的作曲天才来说，只要按照它自己的方式就能发挥到极致。我相信，您在自己的国家已经得到了您所应得的成功和鼓励。这些，您在其他地方也是不会缺少的。如果您今冬

到德国来，我将真诚地邀请您来魏玛，那样我们就能彼此熟悉了。

弗朗茨·李斯特

撇开别的不谈，只是开头持续的 e 小和弦和 a 小和弦就能打动李斯特，它那奇妙的效果使马上进入的主部主题显得非常激动不安（谱例 15）：

**谱例 15**

Allegro con brio

Violin

Piano

*p sostenuto*

*p*

*cresc.*

谱例 16

Allegretto quasi Andantino

Violin

Piano

*f più vivo*

*ff*

中间乐章，格里格模仿了哈登格提琴的音响效果，而这恐怕也是李斯特以前从未听过的（谱例 16）。

格里格在《第一号小提琴奏鸣曲》中尽情发挥着他的旋律天才，就像汩汩山泉一样源源不断自由流淌。尽管前后乐章的发展部显得稍逊一些，但风和波浪自由的

节律在整部乐曲中都一直保持着趣味。该作于 1865 年 11 月在莱比锡布商大厦举行了首演，由瑞典小提琴家安德斯·佩特森（Anders Petterson）演奏，作曲家本人弹奏钢琴。同月，彼得斯公司发行了经过仔细修订的第一版，共一百二十五份。

1867 年 7 月创作的《第二号小提琴奏鸣曲》是献给作曲家、指挥家、钢琴家约翰·斯文森（Johan Svendsen，1840～1911）的，次年秋季在克里斯蒂安尼亚举行的格里格作品音乐晚会上首次演出，古德布兰德·博恩（Gudbrand Böhn）任独奏，作曲家钢琴伴奏。如前所述，格里格认为它比第一首更具民族性，这是由于穿插在主题间的活泼的挪威舞曲节奏以及比较暗淡的和声色彩而造成的。开始时自由狂放的音调使丹麦阳光照耀下的山毛榉树林变成了挪威黝暗的松树林。

或许由于这种“民族性”，两个发展部用的笔墨比以往更少：第一乐章的发展部很短，没有充分发展，而末乐章就根本没有发展部。末乐章的主部主题就提供一个强有力的结束而言，存在着一个结构上的不足，即它们太容易使人联想到前面已经听过的音乐。如主部主题与第一乐章的主部主题相似；降 E 大调第二主要旋律也接近于中间乐章的一个中段。

悲剧性的《c 小调第三号小提琴奏鸣曲》Op. 45，1886 年秋作于特罗尔豪根，次年 1 月完成。这一次，作曲家在奏鸣曲式的运用上比以往更成功，充分展示了他的素材优势。第一乐章主部主题（谱例 17a）从作品一开始就包含了发展部得以展开的精彩之处。在发展部中配以竖琴式的伴奏和低音半音下行时，它被扩展了（谱例 17b）。

**谱例 17**

(a) Allegro molto ed appassionato M.M. ♩. = 116

Violin

2 sul G

*f*

(b) *a tempo*
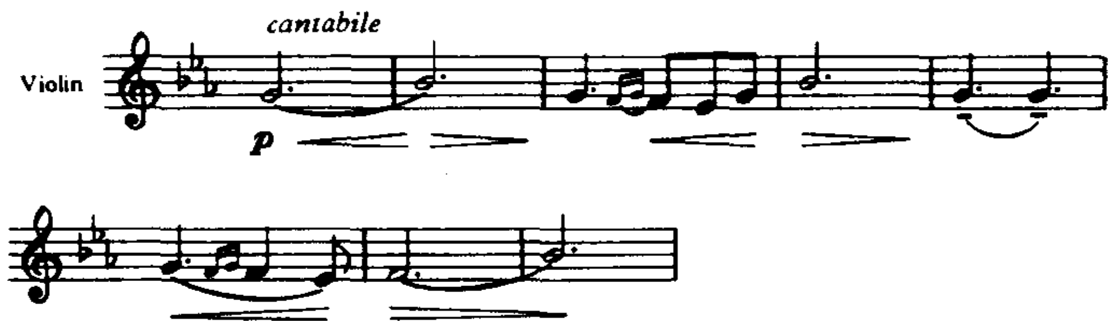
Violin

*ppp dolce*

*cresc.*

最后，它产生了尾声。作曲家在发展部中对主部主题的处理丰富、有趣，因此巧妙地舍弃了歌唱性强的柔美的副部主题。后面，出现了典型的格里格式方法，即取一条旋律的开头两小节把它加工成三至四小节，然后轮流扩展到八小节的乐句组成新的旋律，这似乎完全适宜于奏鸣曲式的写作（谱例 18)。

**谱例 18**




这支舒缓悠长、美妙无比的第二乐章 E 大调旋律，第一次由钢琴陈述，第二次由小提琴。后面接着是一个焦虑的中段，也是最为有趣的再现，因为它开始的八小节是降 E 大调，但很快转到了 E 大调，令人强烈地感觉已经达到了目的，满足了古典式的匀称。末乐章尽管没有发展部，但主部、副部主题仍有着相当的发展，具有发展部同样的效果。作曲家使主部主题持续而有力，并以它形成了一个速度极快的结尾；而在呈示部中并不突

出的副部主题在再现时却色彩夺目，节奏活跃。

1887 年 12 月 10 日在莱比锡新布商大厦举行了《第三号小提琴奏鸣曲》的首演，由作曲家和俄罗斯小提琴家阿多尔夫·布罗兹基（Adolph Brodsky，1851 ~ 1929）联袂登台。伯恩斯多夫（Bernsdorf）在德国最有影响的音乐刊物《信号》（Signale）上发表了诅咒似的评论，但在整个欧洲和北美其他地方，人们都把它当成一部杰作。

《a 小调大提琴奏鸣曲》Op.36，是作曲家献给其兄约翰·格里格（John Grieg，1840 ~ 1901）的，卑尔根公共图书馆里的手稿上写着“1883 年 4 月 7 日完成”。作曲家的哥哥是一位大提琴手，在格里格任卑尔根管弦乐团指挥的几年中（1880 ~ 1882），他们两人在卑尔根及挪威的其他城市举行过多场室内音乐会。可能是由于各自所擅长的乐器以及他们彼此间的亲密关系，作曲家把大提琴的表现力发挥得淋漓尽致（它并非是那种大提琴几乎总在“A”弦上拖延的作品）；主部主题是气息宽广的旋律，仿佛都是从该乐器的灵魂里散发出来的。

在此之前，格里格常常依靠丰富的主题来形成奏鸣曲的几个乐章（见弦乐四重奏《秋》〔In Autumn〕），但

在这首大提琴奏鸣曲中，他似乎有意计划少用几个主题而使它们的变化更多。格里格先将主部主题开始的三个半音（E、F、E）组成有三个重复音的动机，并不断地再现使音乐延伸下去，同时，C大调上的主部主题不仅用作连接句引入了副部主题，还产生了一个结尾。接近发展部结束时，大提琴的华彩段在形式上提供了一个成功的革新：华彩后半部配上了伴奏，并不知不觉地进入了再现部。

结尾后半部的“Prestissimo”（最急板）呈现出该奏鸣曲的诸多特点之一，它使人想起格里格同调性的《钢琴协奏曲》（协奏曲的开头）。第二乐章开始的著名旋律虽然标着“很慢地”演奏，也会令人想到《十字军战士西古尔德》中的《效忠进行曲》。第二次陈述和半音化的再现部都采用了庄重的琶音式钢琴伴奏，都有很好的效果。较为不安的中段和结尾处的“tranquillo”（平静的）都由主题中的三连音音型发展而成。

格里格在他的末乐章里试图向舒曼的单一主题写作手法（如《第四号交响曲》中的范例）靠拢，于是把a小调主部主题延长一倍转到C大调上形成了副部主题。但这种交响式变化手法不是格里格所擅长的，结果有了

某种单调的感觉。但在大提琴文献中，这部作品仍有它的魅力。1883 年 10 月 22 日在德累斯顿首演，由德国大提琴家、作曲家弗里德利希·格吕茨马赫尔（Friedrich Grützmacher）演奏大提琴，格里格钢琴伴奏。由此之后，这首奏鸣曲便开始流行起来。

格里格在卑尔根公共图书馆的素描本上有四幅轻松随意的小画，画的是二十几个村民在罗夫塔斯海峡边为他盖小工作室的情景。最后一幅，小屋盖好了，格里格卖了一大桶啤酒，一位乡村提琴手正奏着乐，所有的人都在庆贺。这间小屋至今仍能看到——在乌伦斯方格旅馆的场院里，只是从原来的地方稍稍挪开了一点。小屋的视野很好，能看到绵延的海峡、耸立的高山和巨大的瀑布。正是在这里，格里格创作了《g 小调弦乐四重奏》Op.27。有一次他说：当时，经历了令人心碎的痛苦之后，他在乡间找到了安宁。

格里格从未谈及过《g 小调弦乐四重奏》Op.27 的创作意图，但四重奏主要的闷郁沉思的动机取自《歌曲六首》Op.25 中的第一首《提琴手》，因此与它有关。在这首歌中，易卜生的歌词讲述了一个音乐家的故事——他所爱的人与他分了手，在对姑娘的思念中他度过了一个又一个夏夜。他沿着小溪徘徊，幻想水中的精灵

能教给他一首有魔力的歌，能使他那美丽的姑娘回到自己的身边。但是已经太晚了。他已经爱上了他的兄弟。他在宫殿和大厅里弹着琴，漫无目的地游荡；心中却翻腾着可怕的骚动。

格里格婚姻中的一次短暂挫折可能是这首四重奏感情历程的起点。当然，1877～1878年尼娜·格里格没有陪同她的丈夫去罗夫塔斯，那时作曲家正寄宿在一个农庄，每天在海峡旁的小屋子忙碌。但是，从1897年1月8日格里格写给指挥家艾佛·霍尔特（Iver Holter）的信中不难看出那首歌对四重奏的影响。作曲家在信里抄了易卜生那首诗的前半部分，并说这是从四重奏的歌曲里摘录出来的。

> 如同你会想到的，这里有一点生活情节的味道。但是我知道，在南峡湾阴森森的群山之间，在甜蜜的夏季和秋季，我不得不经历一场巨大的精神搏斗，我集中了所有的力量使四重奏的前半部分具体化。

然而，不管格里格内心充满了什么样的感情，它们在四重奏里都被格里格以自己的方式转变为悲哀和愤怒的普遍感受，并与开放的大自然相融和。这在第三乐章

中看得尤其清楚：孤独的作曲家那崇高的、受忧虑折磨的感情与该乐章的中段对置在一起。这段音乐是一首活泼的乡村舞曲，配器上四种乐器相继进入，轻松愉快。

易卜生歌曲的前四小节（谱例 19）：

**谱例 19**

Slow
dolce
Til hen - de stod mi - ne tan - ker hver en
*Each ten - der night of the sum - mer of*
som - mer lys nat,
*her I dream*
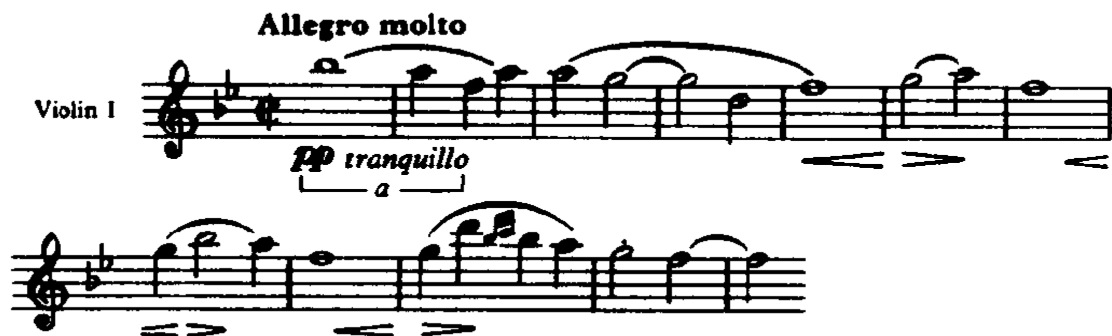
（这也出现在此歌曲的第四句，以小调呈现。）一开始就以沉思的小调形式引出了四重奏的主要动机（谱例 20）：

**谱例 20**

Un poco Andante
Violin I
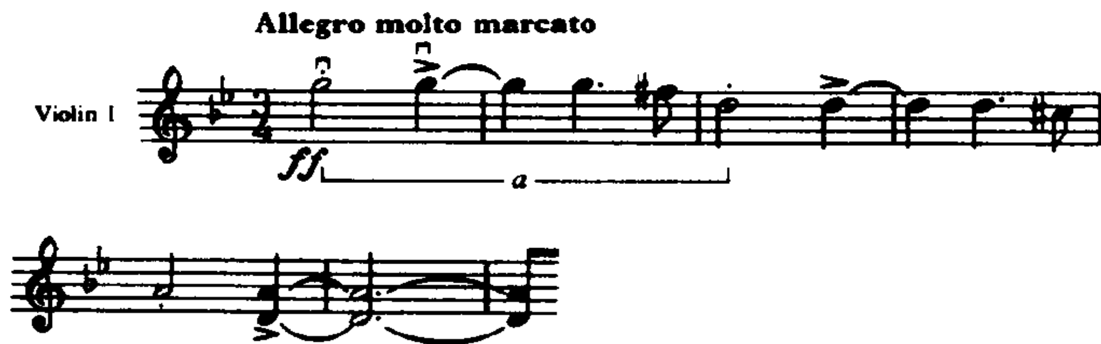
接着又以大调出现，成为副部主题的第一主题（谱例21）：

**谱例 21**




在此，可以看到格里格偏好的旋律发展方法：先把六至七小节扩展为八至九小节，然后再扩展到十至十一小节。作曲家用动机 a 产生了一支从属的旋律以及第一乐章极快的结尾，它还变化成“Allegro agitato”的主题，三次打断了慢乐章那田园式的幻想。另外，间奏曲的主要主题也是围绕这个动机形成的（谱例22）：

**谱例 22**



末乐章的开始，该动机在小调上，但在最后，随着一种希冀感情的突然插入，音乐转到了大调。乐曲在大调上结束。

由于四个乐章的所有主题中都出现过动机 a，所以四重奏在结构上得到了统一。

格里格的四重奏完全是在旋律与和声的基础上写成的，放弃了传统写作中的对位风格，这在那个时代极为突出。另外，格里格获得丰富的和声效果不可缺的弦乐器上频繁的按双弦、三弦和四弦，在纯正的室内乐圈子里引起了震惊，也可能是彼得斯公司董事亚伯拉罕（Abraham）博士拒绝出版该作的主要原因。在此之前，当他听到格里格在写四重奏时，曾说彼得斯公司会对出版感兴趣，但 1878 年夏天他拿到总谱之后却又寄还给了作曲家，并建议格里格把它改编成一首钢琴四重奏或弦乐五重奏，他认为不改动的话几乎无法演奏。

出版公司断然的拒绝使格里格非常生气，他写信给科隆的罗伯特·海克曼（Robert Heckmann），后者正准备于 10 月份公开演奏这首四重奏。“他对吗?”作曲家问道。海克曼此刻正在热心地排练四重奏，他回信说：

> 当着我的四重奏伙伴的面，我必须要说我们一致认为没有任何理由要求您写成钢琴四重奏或是弦乐五重奏。这四个乐章的音响效果完全符合弦乐器的特性，是按照弦乐而不是钢琴构思的……如果四重奏失去了它现在的音响及富有特性的形式，将令人遗憾。

1878年10月29日，海克曼的四重奏组在科隆一次格里格作品演奏会上与观众首次见面，作曲家在音乐会上演奏了钢琴奏鸣曲，并与海克曼一起演奏了《第二号小提琴奏鸣曲》。应格里格的特别请求，音乐会上演唱了一组他的歌曲，令人费解的是《歌曲六首》Op.25中的第一首《提琴手》未在其中。格里格显然不愿意公布其歌词与四重奏之间的联系，更希望四重奏以它本身的面目单独出现。

随后，海克曼的四重奏组在德国许多城市进行了演出。11月30日在莱比锡的一场演出之后，伯恩斯多夫在《信号》上发表了恶毒的评论。亚伯拉罕博士与他站在同样的立场拒绝出版该作。但从这个冬季开始，格里格的音乐在德国突然大为流行起来：这首四重奏发挥了它的作用。令人高兴的是，几年后亚伯拉罕博士又想让四

重奏出现在彼得斯公司的出版目录上，为此他付出了一笔数目可观的酬金从 E.W. 弗里奇（E.W. Fritsch）那里买下了版权。弗里奇是一家有魄力有胆量的德国出版商，1879 年出版过这首四重奏。从那时起，亚伯拉罕博士意识到：不管评论家和他的编辑参谋们说什么，公众要听格里格的音乐，他再也不会拒绝格里格的作品了。

令人注意的是，弗朗茨·李斯特一直在赞赏格里格的音乐艺术。1879 年 10 月，海克曼给格里格写信说他们在威斯巴登演出了四重奏。李斯特出席了音乐会并说：

> 我很久未听到新作，尤其是像格里格这首弦乐四重奏这样的作品，它是如此异乎寻常、光辉灿烂。

李斯特还说他要促成四重奏在罗马和魏玛的演出。

1884 年，格里格在罗马出席了一次四重奏的演出，从他给贝耶尔写的信中可以看出作曲家和他的音乐在整个欧洲受到的普遍欢迎：

> 第一乐章结束后，观众鼓起掌来，经久不息。你能明白这是怎么回事呢？意大利人，对这样一部作品！……全体观众都面向我站立起来，台上的演

奏者也站起身跟着观众一起鼓掌。哈当厄海峡自然风光的内在精神竟然能与意大利人的心灵直接相通——真令人难以置信!

1878年,格里格在罗夫塔斯的小屋里还想创作一部室内乐曲—— 一首小提琴、大提琴和钢琴的三重奏,但只完成了行板。这个c小调奏鸣曲式乐章,九分钟之长,如同四重奏一样,以山脉与海峡为背景表达了作曲家最内心深处的思想。旋律性的副部主题是从主部主题分离出来的,有益于结构组织的严谨统一。这是格里格不常用的手法。该手稿存放了一百年之后,现在出版了。1985年圣诞节,英国广播电台第一次播放了它的音乐。

我们应该如何看待格里格五首室内乐作品的成就呢?毫无疑问,作曲家在展示丰富诗意内容方面的才能要比对形式的处理强得多。然而,后面这个弱点很容易被前者的优势所掩盖,就像柴科夫斯基在1888年《旅居国外时的日记》(Diary of my Tour Abroad)里所写的那样:

听了格里格的音乐,我们本能地认识到它是由这样一个人写出来的——他那不可抗拒的冲动迫使

他用声音作为感情洪流的出口。他的音乐不服从任何理论或原则，不带任何印记，却有着活跃和真挚的艺术感受。完美的形式以及旋律发展中严格和无可挑剔的逻辑，并不是这个著名的挪威人所刻意追求的。但这是多么迷人、多么超凡和多么丰富的音乐想像力啊！他的旋律热情，和声充满了活力！关键之处辛辣、机智的转调和节奏以及其他一切都是那样地独特优美，新颖有趣！

# 管弦乐曲

格里格发展了一种高度个性化的、对他的音乐行之有效的管弦乐写作形式。“发展”是一个关键词，因为作曲家富有特性的风格到十九世纪八十年代有时间进一步研究之后才得以完善。这主要是由于他担任指挥以后积累了大量的经验，格里格在 1880 ~ 1882 年间曾任卑尔根交响乐团的指挥，还在德国、法国、英国、荷兰等欧洲一流的交响乐团任客座指挥，有过频繁的旅行演出。然而，几乎所有出版的管弦乐作品都具有成熟的风格，因为像前奏曲《秋》Op.11 和协奏曲 Op.16 这样的早期作品在后来确定版本、付诸印刷之前都重新配过器。

格里格的管弦乐风格，首先是追求清晰、明朗的旋律表述。因此，他的总谱中总有许多木管、短笛、长笛、双簧管、单簧管和巴松管的独奏。它们很少一起同度演奏，这会削弱它们各自的音色美质。而另一方面，弦乐的旋律往往同度或两个八度、三个八度一起演奏，

有效地结合在一起（如独奏大提琴与小提琴，或小提琴与中提琴）以加强线条力度。

有些作品，如《秋》和《培尔·金特》的许多乐段里，法国号温和的音响很突出，而其他铜管乐器用得比较少。在格里格的许多总谱中，管弦乐团里有三支长号和一支土巴号，然而他很少像瓦格纳那样用这些较低的乐器组成很浓重的和声织体。这些乐器和小号大多用于制造高潮或强调和弦，但在这两种情况下，格里格往往都以独特的方法用“断奏”（staccato）表现，如《在妖王宫中》（In the Hall of the Mountain King）里，六种乐器从头至尾都是断奏。

打击乐用得很有节制(《秋》除外，但在许多地方仍需要指挥对钹和大鼓予以控制，否则效果就会破坏）。三角铁、铃鼓和小鼓只在有意要造成异国情调时才用，如《安妮特拉之舞》（Anitra's Dance）和《阿拉伯舞曲》等。一个有趣的现象是：在钢琴协奏曲的早期版本中，开始一小节定音鼓的滚奏与两支法国号相重叠。但在后来修订版本时，格里格认为定音鼓单独的音色更好，从而取消了法国号部分。

为了表现和声的丰富，格里格的配器很细心，但从未因此而忽视旋律。要做到这一点，他的有效方法是把

弦乐分成两组、三组或四组。格里格的作品——包括那些为弦乐而写的作品，几乎都要求有一大群弦乐器以“分奏”（divisi）造成各种不同的层次，这种手法效果很好。

格里格喜欢将较低的和较高的弦乐器、或是将木管与弦乐组相对置形成和声音响块（《晨景》中有大量巧妙的例子）。与他的同代人相比，格里格管弦乐中混合音色出现的不多。瓦格纳在《帕西法尔》（Parsifal）第一场中通篇所用的浓厚音色与格里格的做法正相反。对他而言，明亮、纯净的色彩是那个时代的秩序。

尽管我们从流传下来最早的管弦乐作品——《c小调交响曲》中发现二十一岁的格里格在莱比锡音乐学院学会了合理娴熟的配器，但对他日后成熟的配器风格而言，只是包含了几个发展因素。

格里格写作交响曲的历史是最奇怪的现象之一。1863年春天，他到哥本哈根居住，除了别的事之外，希望有机会见到当时丹麦第一流的作曲家尼尔斯·加德。1841年，加德带有北方阴郁色彩的序曲《欧希安的回声》（Echoes of Ossian）Op.1在丹麦和德国以其新颖的形象和趣味受到人们的欢迎。1843年，加德把他无法在丹麦上演的《第一号交响曲》手稿寄给了门德尔松。

门德尔松立即在莱比锡指挥了首演，加德出席了首演并受聘为布商大厦管弦乐团的代理指挥。在那里，加德与舒曼建立了友谊，后者基于 G、A、D、E 这四个音写了《北方的歌》（Northern Song，Op.68/41）。由于受德国浪漫主义思潮的影响，在后来的交响曲和协奏曲中加德早期音乐的北部特征很快就消失了。人们也不无兴趣地注意到，格里格曾写过——他“想与这个重要的艺术家认识，交往因为他懂得如何给他的思想赋予高明而清晰的形式”，而未提及加德音乐中的“北部特色”。当然，加德是富有创作力和形式感的。

格里格由丹麦作曲家马蒂森-汉森（Matthison-Hansen）引见与加德相识。加德问格里格有什么作品给他看看，格里格认为自己的早期作品不够好未作回答。“那就回去写一部交响曲吧！”加德说。格里格在十四天内写出了第一乐章，加德看了以后很高兴并敦促格里格继续写下去。手稿记录是 1864 年 5 月 2 日完成的。后三个乐章同年 6 月 4 日在卑尔根蒂沃利园公开演出，接着，1865 年 1 月 19 日和 1867 年 11 月 28 日在卑尔根演出了全曲。1867 年 3 月 23 日，格里格在克里斯蒂安尼亚爱乐社音乐会上指挥了后三个乐章。从这年以后，他再也未让这部交响曲登台演出，但却出版了其中两个乐

章的钢琴二重奏改编曲《交响小品二首》（Two Symphonic Pieces）Op.14。

在格里格去世后送到卑尔根公共图书馆这部交响曲的手稿上清楚标着“绝不上演”的字样，遵循作曲家的意愿，卑尔根公共图书馆从不外借，只供参观。大约七十三年之后，一个苏联音乐学家利用新近安装的自助式影印机和图书馆员友好态度及宽松的气氛，暗中拷贝了一份总谱带回苏联安排了演出。于是，图书馆当局认为最好是举办一次正式演出，并及时于 1981 年春天在卑尔根音乐节上举行了公演。由卑尔根交响乐团的常任指挥卡斯顿·安德森（Karsten Andersen）指挥，现场录制了唱片。1982 年奥库·卡姆（Okku Kamu）指挥哥德堡交响乐团第二次灌制了唱片。1984 年出版的格里格全集第十一册中第一次刊印总谱，彼得斯公司发行了它的袖珍总谱。于是，这首交响曲沉寂了一百年之后才得以面世。

对它应该如何评价？首要和重要在于它是一份非常有启发意义的历史文献，因为它表明，尽管格里格晚年不断诋毁在莱比锡音乐学院受到的教育，但他在二十岁时已有足够的能力掌握冗长的德国交响曲形式，并能巧妙熟练地配器。也正由于这样才得到加德的称赞。在这
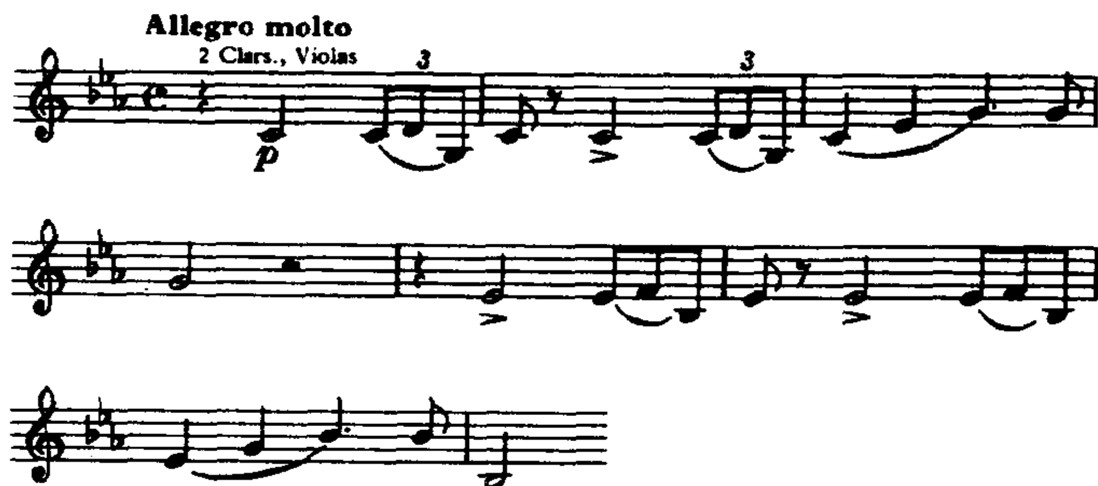
个时期，格里格抛弃了斯堪的那维亚的影响，认为它们是“限制性的”和“没有希望的”，他的音乐有了门德尔松风格的优美旋律和清晰和声。虽然这部交响曲更像舒曼而不像门德尔松，但仍然像加德后期交响曲那样产生了德国式的音乐语汇。在这部交响曲中，加德几乎看不到《幽默曲》或《第二号小提琴奏鸣曲》中令他厌烦和不安的挪威式的陌生奇妙。

《c小调交响曲》沉默的准确原因是1867年之后格里格把加德会喜欢的作品锁入了抽屉。进一步的原因是约翰·斯文森光彩夺目、新颖可爱的《第一号交响曲》也在这一年问世，格里格清楚地感觉到它开辟了通向挪威未来的道路，比自己的交响曲好得多。然而，几个不时闪现的、导向成熟格里格的因素特点（如和声与配器方面的）使这部交响曲很好听。其中之一是丰饶的旋律性乐思。尽管这些还不是未来的“伟大”乐思，但格里格已经明白难以将如此众多的内容装进德国交响曲均衡的形式中去。

《c小调交响曲》长达半小时。乐团有两支长笛、两支双簧管、两支单簧管、两支巴松管、两把法国号、两支小号、三支长号、打击乐和弦乐——与舒曼的《第二号交响曲》一样。长号像舒曼《第三号交响曲》那样

在后两个乐章才用到。舒曼对他的影响在普遍较重的配器中也可看出。乐曲开始几小节充满生气、精神振奋、声音嘹亮，小号非常突出。接着主部主题进入（谱例23）：

**谱例 23**




之后便是副部主题、呈示部的反复、发展部、再现部和尾声，完全都遵循德国交响曲的模式。对格里格后期风格有益的因素特点包括由假关系带来的和声趣味以及对木管乐器独奏旋律某些生动别致的配器。然后是优美精致的慢板乐章；在第三乐章中，作曲家显示了他在音乐学院学到的对位技艺。C 大调末乐章又出现了第一乐章中高昂振奋的情绪，把交响曲带向热烈辉煌的结束。

格里格下一部管弦乐作品序曲《秋》Op. 11 是一幅

色彩斑斓的全景画，快乐生动地描绘了挪威秋季。9月下旬的一天，人们可以看到农夫在阳光照耀下的山谷里收割，山坡下的树木已经染成了黄色和淡棕色，山顶高处云层密布、风雨聚集，光裸的山上覆盖着皑皑白雪。

欣赏格里格的序曲，有人会感到其快速、连续不断的极大对比不太调和，但要知道挪威的秋季包含着多层次的内容和多方面的气质。在引子中，我们上了山，阵阵山风迎面扑来，尽管四周的林地仍然灿烂多彩，但生机正从大地上慢慢褪去。随着主部主题的进入，气氛明显昂奋起来。该旋律借自1865年作的歌曲《秋之风暴》(The Autumn Storm)，有人认为整部序曲都是这首歌的翻版，这完全是一种误解。原歌较长，不只描绘了秋天来临的暴风雨，还歌唱了冬天和春天。而格里格的序曲只借用了歌曲的开始部分，描写狂风暴雨撕扯下山毛榉树的叶子，大地铺满了层层落叶。在答记者问时，他特别否认这首序曲中有春天的乐思。

另外，该序曲描绘秋天的乐思范围很广，因为表现暴风雨的主部主题现在通过旋律的巧妙转变进入了第二组主题，饱含了秋季的温暖和满足感。格里格大量丰富的旋律只以写成一部描绘秋季景观的小品组曲，但他按照当时艺术界和评论界的期望把它们浓缩进了一首奏鸣

曲式的序曲中。既然是奏鸣曲式，这些色彩奇妙的主题呈示之后必须有一个发展部。引子和主部主题的对比动机在发展部中的大量转调卓有成效，显出格里格在莱比锡音乐学院学到的种种展开手法。然而，序曲的精彩之处并不在这些手法的运用，而在它的气氛和旋律，这些，只是在发展部中得以加强罢了。

扩展的尾声则完全是另外一回事，它具有挪威传统风格，格里格在总谱注脚中表明它是一首收割者之歌。在此，音乐聚集了乡间收获时节的一切欢乐和幸福，形成一支狂欢式的凯歌。它究竟来自于一支民间曲调还是一首收获歌，学者们意见不一。但格里格认定它是一首歌曲，同时也希望听众如此接受。当然，学者们不必对此独断，因为格里格的旋律与出版过的民间歌曲有些区别，也有可能是格里格或他哥哥收集的。从中，作曲家肯定体验到了乡村生活真实而快乐的感觉，这种感觉作为统一的力量在序曲中很明显。这首歌节奏、旋律不仅变化发展出了呈示部和再现部副部主题的第二主题，到了尾声又现出了它的原形，达到满意的高潮。

序曲完成于 1866 年，挪威瓦姆特公司拒绝出版。作曲家想起了加德，但后者看了总谱说：“格里格，这是件废物；回去写些更好的。”格里格那时确实承认这

部作品配器很糟，后来把它改编成了钢琴二重奏，1867年出版，并以此获得了斯德哥尔摩音乐学院奖。1887年格里格为它重新配器。在1888年伯明翰音乐节上，他亲自指挥了首演。可能经过了格里格认可，节目单上仍将最后一段写为收获者之歌。

从前面看到，格里格获悉朋友诺德罗克的死讯后立即写了一首钢琴葬礼进行曲。1866年后期在克里斯蒂安尼亚定居时，作曲家想到把它改为管弦乐曲效果一定很好，于是改编成了一首铜管和打击乐乐曲。1867年12月12日，该曲在一次由他本人赞助组织的音乐会上演出。手稿在卑尔根公共图书馆，与后来为军队配器的手稿在一起。后者1899年由彼得斯出版。乐队的配置是：降E调短笛一支、长笛一支、降E单簧管两支、降B单簧管两支、双簧管两支、降B短号两支、降E小号两支、降E法国号两支、巴松管两支、中音长号一支、高音长号两支、两把土巴号、小鼓、大鼓、钹和锣。军乐队的版本移高了一个半音，降B调更加适宜于管乐器，否则就与钢琴原作毫无二致。另外还有人试着对这首进行曲配过器——为格里格的葬礼约翰·霍尔沃森准备过完整的交响乐团改编曲；最近，菲利浦·琼斯（Philip Jones）为铜管和打击乐作了一首效果辉煌的

改编曲，他的铜管重奏组进行广播并录制了唱片。

1868年夏天，为了让格里格夫妇度假，两位年轻的朋友在靠近哥本哈根的瑟勒勒（Søllerød）为他们租了一间有两间屋子及钢琴的小别墅，这两位朋友（丹麦作曲家埃米尔·霍恩曼〔Emil Horneman〕和挪威钢琴家埃德蒙·诺伊佩尔特〔Edmund Neupert〕，后者刚被聘为哥本哈根音乐学院的钢琴教授）也住在附近。格里格夫妇把他们两个月的女儿留给了尼娜的双亲，6月上旬到达丹麦。这时，格里格被写一部大型作品的强烈愿望激动着，而这是他近两年来教学工作和音乐会事务所不可能让他办到的。这四个二十几岁的朋友相约只在晚上到小镇酒吧见面，白天诺伊佩尔特常常带着尼娜出去，让格里格得到创作所必须的独处。在这个远离牵累和琐事的田园式的夏天，格里格完成了他最大型的作品——《a小调钢琴协奏曲》Op.16。

这部作品异常成功的关键是它直接反映了外界印象，只有听得懂风、雨、云、湖和日落的乐曲的人才能充分欣赏它。协奏曲中优美、果敢的情感不断被自然界缓和着，使它免于过分热情或过分内省。第一乐章的气氛是在高山和大海之间才能感受得到的，忽而风雨交加，忽而阳光灿烂。慢乐章的陈述由对斯堪的那维亚夏

季落日缓慢变幻的色彩渲染而得以完满。末乐章截然是六月的音乐，仲夏的阳光绚丽多彩，乡村景色明亮鲜艳，到处都洋溢着幸福与希望。

这一次，格里格似乎也没有遇到形式上的问题，因为他是按照舒曼的《a小调钢琴协奏曲》来写的。两部钢琴协奏曲第一乐章在结构上的相同特征非常明显：开始时钢琴急速下行；主部主题在两个对比部都先由管弦乐团后由钢琴进行了两次陈述；主题反复后谱出了完整的华彩乐段；加速的尾声。然而，即使舒曼的作品使他有了一个极好的样板去模仿，格里格还是以自己的独特乐思充实了它。1841年时，舒曼对单一主题手法感兴趣，其副部主题和第一乐章的尾声都来自于主要主题的发展。而格里格却不这样，他为他的副部主题创造了两个新的主题，为尾声也写了另外的旋律。协奏曲显示出的极为丰富的旋律天才是它独有的魅力之一。

协奏曲的开始，定音鼓愈来愈强的滚奏、整个乐团的响亮和弦、钢琴的急剧下行，立即吸引了人们的注意。下行跑动乐句的基干是“格里格动机”，这个动机在该协奏曲的其他许多地方都出现过，致使结构有了某种统一感。

主部主题包含两个主要的乐思：开始的乐思有些机

警，凝练有力，当按照格里格的方式打破重音规则、在第一、第三小节中略有保留时（谱例 24a）尤为如此；第二个乐思幅度增大，气息更为宽广（谱例 24b）：

**谱例 24**

(a) Allegro molto moderato ♩= 84

Oboe

p dolce

(b)

Clar.

p
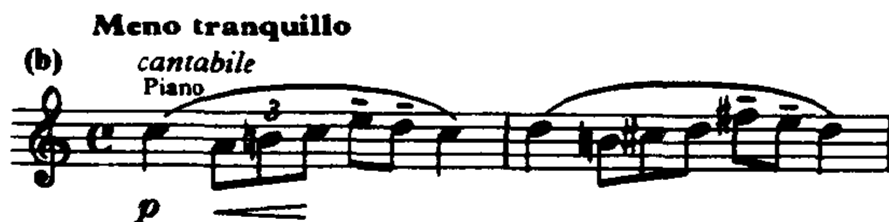
通过“animato”过渡到副部主题，开始是沉思默想的（谱例 25a），引入新的“più animato”主题（谱例 25b）之前由钢琴演奏：

**谱例 25**

(a) Più lento ♩= 69

mf cantabile più tranquillo
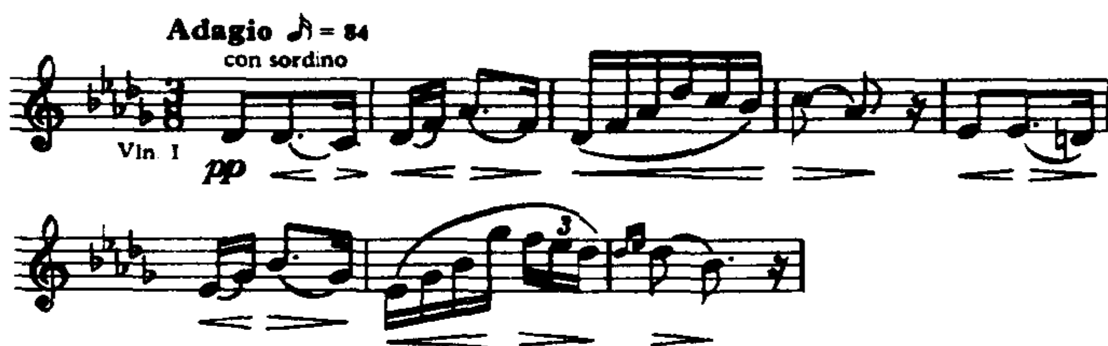
f




发展部以“格里格动机”的全奏进入，是对协奏曲先头部分的回忆。接着是大提琴和低音大提琴的持续，其余部分主要是发展主部主题，独奏长笛和独奏法国号有一些吸引人的旋律片段，钢琴快速琶音为之伴奏。再现部按照一般的做法进入，格里格对华彩乐段的处理不像门德尔松和勃拉姆斯那样留下空白，而是像舒曼那样自己写了出来。格里格写的华彩独奏非常“钢琴化”。这是许多演奏家把这首协奏曲列入自己音乐会表演曲目的原因之一。而且，这首乐曲的“钢琴效果”在华彩乐段中得到了最完美、华丽的体现：着迷般的沉思冥想与“十六分、三十二分和六十四分音符华丽技巧”相交替。最终，一个加快疾进的尾声，“格里格动机”从中与钢琴开场的装饰乐句的扩展型混合在一起，结束了乐章。

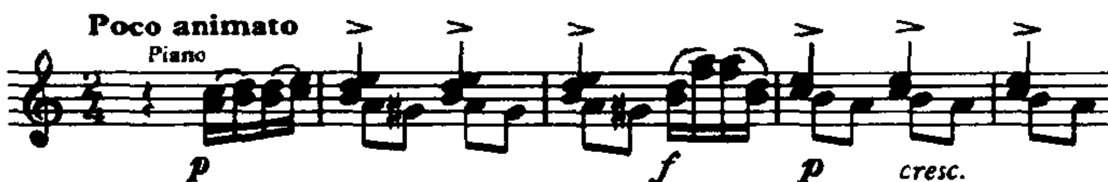
慢板乐章开始的主题精美迷人，长达二十四小节，是格里格音乐中罕见的旋律主题。两个插入的终止使其魅力倍增，它使听众有所警觉，有所期待（谱例 26）。

**谱例 26**
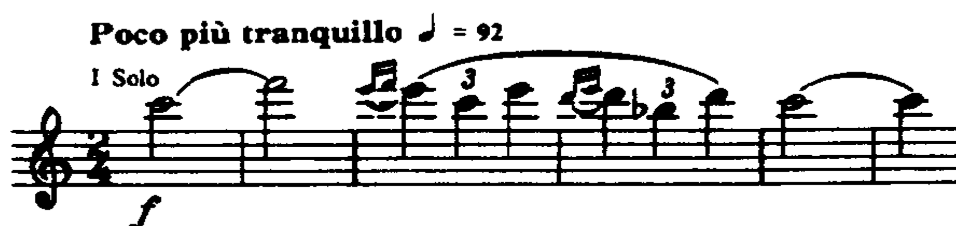



钢琴诚挚深思的中段逐渐进入了由管弦乐团伴奏的开始主题的丰富陈述。一个短短的连接句之后，音乐把听众从降 D 大调带回 a 小调，钢琴宣告出末乐章的主部主题（谱例 27）：

**谱例 27**
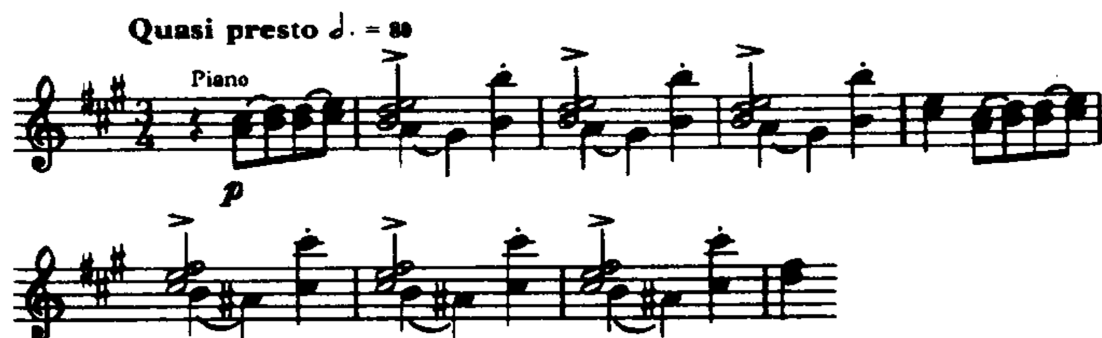



这一主题由独奏和乐团进行了极大的展开和陈述，直到音乐转入速度较慢的 F 大调副部主题，沉思的主题赋予音乐以平衡（由独奏长笛演奏），前后音乐形成鲜明的对比（谱例 28）：

谱例 28



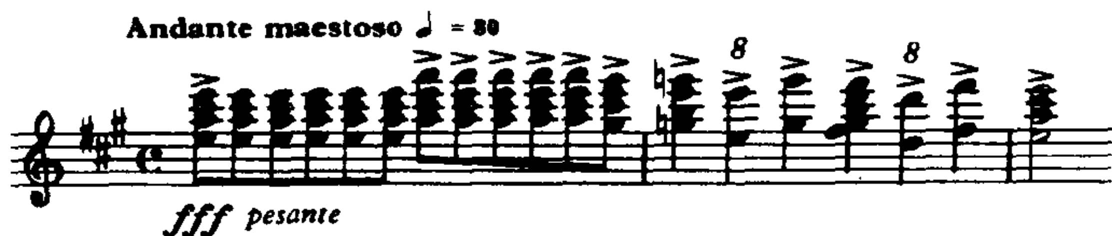

钢琴轻柔地重述这一主题，二十小节内只有一把大提琴为之伴奏，配器玲珑剔透。副部主题现在又扩展了。由于呈示部里已经发展了主题，现在就可以省略发展部进入再现。但出乎听众意料的是主部主题最后变成 3/4 拍又出现了（谱例 29）：

谱例 29




把协奏曲带入尾声的副部主题有一个降七度音（谱例 30）：

谱例 30




这就像人们从李斯特作品中所能听到的一样是和声与旋律上最出乎意料的转折。格里格 1870 年 4 月 9 日从罗马写给双亲的信中说，他应邀带着协奏曲谱去见李斯特，后者在钢琴前坐下视奏起来。“这时”——信中写道：

> 他突然停住了，站了起来，离开钢琴，迈着坚定有力的步子走动起来，两臂伸向修道院大厅，清楚响亮地唱出主题。在 G 本位音上，他像一个皇帝威严地伸出手臂大声说：“G，G，不是升 G。”

在将它比作一杯令人陶醉的琼浆后，李斯特回到钢琴前又开始弹下去，直到结束。

埃德蒙·诺伊佩尔特得到了这部协奏曲的献辞，1869 年 4 月 3 日他在哥本哈根成功地举行了首演，受到人们热烈欢迎，后来又在克里斯蒂安尼亚和斯德哥尔摩

举行了演出。

评论界对该协奏曲的看法从一开始就有分歧。1872年在莱比锡举行在德国的第一次演出之后，德国一流音乐刊物发表的评论冷漠、敌对。相反地，1874年4月18日钢琴独奏家爱德华·丹罗伊特（Edward Dannreuther，格里格在莱比锡音乐学院时的同学）在英国的水晶宫举行首场演出后，受到了极大欢迎。尽管褒贬不一，我们仍然可从《音乐纪录月刊》（Monthly Musical Record，1875年5月）中看到对该协奏曲的良好印象，认为它“表达了非常普遍的看法，同时也是自舒曼同调性协奏曲以来从未出现过的优秀独特的作品”。该刊物里还有：“我们已经知道有许多钢琴家以丹罗伊特先生为榜样，开始练习钻研它。它最终会排在钢琴协奏曲经典曲目之列，这是毋庸置疑的。”一度，许多浪漫乐派协奏曲在每年的音乐会上登台时，这份英国刊物都明显表现出正确敏锐的判断力。而且，这也与其他英国刊物在十九世纪七十年代对格里格音乐作品的普遍友好态度相一致。

格里格发现要出版协奏曲很困难，丹麦和德国的许多出版公司都拒绝了它，认为它绝不会有生命力。1872年，斯文森终于说服了他的出版商弗里奇同意接受。

(他们以前也曾认为它不值得出版而退稿，还附一张条子说这支曲子“不够味儿”。)

第一个版本并未定型，十年以后弗里奇出第二版时配器中修改了许多。格里格晚年先后与包括布索尼(Busoni)以及英国查尔斯·哈雷(Charles Hallé)爵士在内的十七位钢琴家合作演出该协奏曲，在此期间他不断改动乐器法，标出新的重音、表情记号和其他一些细节。1907年7月21日去世前六个星期，格里格从头整理了一遍，同时还加进了第三、第四法国号声部，送给了彼得斯公司。这些校勘在1917年彼得斯公司的新版中都印了进去。

至此，故事还未结束。1907年夏天二十四岁的钢琴家珀西·格兰杰来到特罗尔豪根向格里格学习这部协奏曲，准备同年9月在里茨的演出。格里格写道：“他是我所见到的最优秀的钢琴家之一；一位真正的艺术家、一个具有多方面才能和睿智而深刻的人”，还说在未来的里茨音乐节上格兰杰能把协奏曲演奏得比任何人都好。然而，格里格在动身赴英之前就病倒了，第二天在医院去世。1919年，格兰杰与彼得斯公司出版了由他编订的协奏曲，列了许多重新修订之处，他说都是格里格认可的。

体现最终修订的 1917 年版总谱一直延用至今。没有必要去注意那些早期版本了，因为实际上格里格作的所有改变都清晰明了，都是他想要的或是在配器上的改进，都是他日益增加经验的结果。

## 弦乐团作品

十九世纪最后二十五年中，浪漫派作曲家又对“弦乐团”这种自十八世纪上半叶起基本不为人过问的体裁开始感兴趣。著名的大型作品包括德沃夏克《小夜曲》(Serenade，1875)、柴科夫斯基的《小夜曲》（Serenade，1881）和埃尔加的《小夜曲》（Serenade，1893)。格里格在弦乐写作方面显示了天生的才能，为浪漫主义音乐宝库增添了优秀的曲目。

格里格于 1881 年写了第一部弦乐作品《悲歌旋律二首》Op.34，素材取自以前创作的两首歌曲（分别为 Op. 33/3 及 33/2)。《心之创伤》这首歌中，诗人述说自己经历了生活的失败和遗憾开始遁世了；他又迎来了一个春天，树木抽出嫩芽，杜鹃在远方啼鸣；春天不但给大地带来复苏，也给他带来了安慰。第二首最初的标题是《春天》（Spring)，与歌曲标题相同，但在弦乐版

本中格里格把它改为《最后的春天》（The last Spring），以提醒不知原歌词的指挥们——它并不是一首喜悦快乐的歌曲。歌词中，诗人对春天带来的奇迹感到惊讶，冰雪融化时山涧溪水开始流淌，草地变成绿色，云雀在歌唱。但是在这美好的春天里他却心灰意冷，预感自己的末日即将来临。因此，这将是他最后一次观察春潮的奇观。歌曲结束混合着对生活的感激和生命衰退时的悲哀。

两首歌曲都有反复，格里格为第一首安排了三段，第二首的四段改成了两段，每段乐器法都大为不同。《最后的春天》两段开头尤为可爱，其中小提琴分成四个声部在高音区演奏和声，通篇的“分奏”写法带来了丰富、饱满的效果。

在钢琴音乐部分探讨《霍尔贝格组曲》Op.40 时，曾将钢琴原作和弦乐曲的开头部分作了对比。恰当巧妙的配器，达到了最好的效果。分奏里的二、三声部大力度演奏，与小提琴、中提琴和大提琴的独奏线条形成了美妙的对比。格里格的创作才华在这首五乐章的组曲中发挥得淋漓尽致。新颖的弦乐写作手法使改编曲增添了优雅和柔美，也为弦乐音乐宝库增添了不可多得的珍品。

格里格为弦乐而作的《旋律两首》（Two Melodies）Op.53 也由两首歌曲改编而成。第一首《挪威人》（Norwegian，Op.33，第二册第六首），诗人（维涅）在歌中表达了自己对新挪威语的信念，认为民族文学家应该把它作为一种艺术表现手段大踏步地走向未来，格里格坚决支持这种观点，站在诗人的一边。第二首《初次相逢》取自《歌曲四首》Op.21（毕约森作词），诗人把一见钟情带来的甜蜜和喜悦比作纯净夜色下歌声在水面上的荡漾、从散发香味的石楠树林深处传来的遥远号声以及和谐的音乐在两颗心中一起发出的共鸣。弦乐比歌曲更生动地渲染了初恋的迷醉和激动：缓慢轻柔的弦乐和声伴随着小提琴热情的旋律。第二段的处理与《最后的春天》相似，只有小提琴声部单独在高音区分成四组演奏旋律与和声。

最后一部弦乐作品是《挪威旋律二首》（Two Nordic Melodies）Op.63。第一首《民歌风格》（In Folk Style）的曲调由业余音乐家弗雷德里克·杜尔（Fredrik Due）所作，反映北部阴郁特征的沉思性主题吸引了格里格。第一次同度陈述主题，之后反复四遍，每次和声与配器都有所不同，使主题有某种奇妙甚至怪异的效果。在八分钟的时间里为人们展示出孤寂荒芜的北部景色中光裸

的山脉与冰冻的湖泊。第二首《牧牛人曲调与乡村舞曲》(Cowkeeper's Tune and Country Dance) 源自两条传统曲调，格里格曾配过钢琴伴奏 (Op.17/2 和 17/18)，一支旋律安静柔和，另一支愉快活泼，互为对比，相应成趣。在《挪威旋律二首》中，当四分之一的大提琴直接在“第一小提琴的八度旋律”的掩饰下进行重叠 (93~97 小节)，或者，如果同时运用弓与拨奏的各种组合 (如第二首中 57~62 小节，及 67~72 小节) 或者在一个小节之中，突然地给和弦设定一个渐弱，即从 *fff* 到 *ppp*，这时，弦乐的配器 (如第一首中) 会再次显示深奥难测的效果。

## 后期管弦乐作品

如前所述，1886 年《培尔·金特》在哥本哈根公演之前，格里格曾经给大部分配乐重新配了器，亚伯拉罕博士得知演出成功之后写信要求出版它的音乐。格里格像易卜生一样并未期望该剧能在斯堪的那维亚以外的地方上演，于是回信说他会考虑这个建议并准备修改成为音乐会曲谱。

1888 年，格里格修订了其中四段音乐合成《培尔·

金特》第一组曲(《晨景》–《奥丝之死》〔The Death of Åse〕–《安妮特拉之舞》–《在妖王宫中》)。就调关系或动机间的相互参照而言，这种选择似乎有些随意（按照情节的顺序），缺乏音乐上的统一，但格里格的这部大型管弦乐作品仍然迅速使他的声名回响在世界各地的音乐厅里。各段音乐标题透露的信息使各自的主题更为明了清晰，生动的音乐形象立即吸引了观众。组曲与当时节目单上经常出现的“序曲–协奏曲–交响曲”形成鲜明的对比，更加符合观众的要求。而且，格里格现在已经形成了非常适宜自己音乐的配器风格，如《晨景》中木管乐器歌唱性旋律的清晰效果、《奥丝之死》和《安妮特拉之舞》中精心隐蔽的弦乐写法以及《在妖王宫中》推动层层高潮的华丽和辉煌。

1891年重新配器的《培尔·金特》第二组曲(《英格丽德的哀叹》–《阿拉伯舞曲》–《培尔·金特归来》〔Peer Gynt's Homecoming〕–《索尔维格之歌》）效果仍然很好，歌唱性旋律现在巧妙地转给了长笛、单簧管、法国号、竖琴和弦乐器。

这两部组曲的成功与创作大型作品的夙愿无疑激励着格里格再写一部音乐会组曲，1892年他完成了《十字军战士西古尔德》组曲（毕约森的戏剧故事，其中的
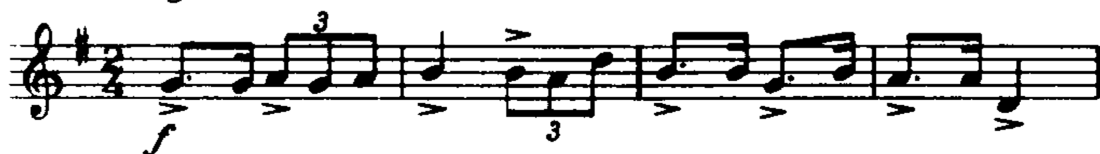
音乐在“戏剧音乐”一章中论及)。第一段序曲取自第二场《在王宫殿堂》(In the King's hall);第二段是间奏曲《波格希尔德之梦》;最后是《效忠进行曲》。《效忠进行曲》由于华丽辉煌的开头和结尾、新中段的增加以及第一部分的整段反复,比原曲长了三倍,三段体的曲式反而不如原来那样宏伟壮观。
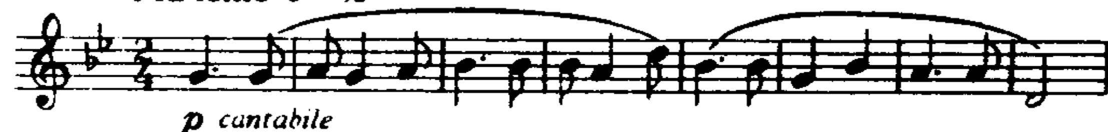
格里格篇幅最大的管弦乐曲之一《交响舞曲》Op. 64 于 1898 年出版,长二十五分钟。关于这部作品,由于人们知道格里格同时写了管弦乐谱和钢琴二重奏,因而无法确定哪一种是原版。作曲家在 1897 年 4 月 10 日给贝耶尔的信中说首先是按照管弦乐曲构思的,但由于他正准备与妻子一起走访丹麦要演奏新作,于是先写钢琴二重奏之后才完成了管弦乐曲。这一点可由存放在斯德哥尔摩皇家音乐学院的一份钢琴二重奏谱证实,其扉页标着:“《为管弦乐写的挪威舞曲》Op. 64,爱德华·格里格,四手联弹,钢琴板。”这份手稿还标有“1896 年 9 月 27 日特罗尔豪根”,说明先完成二重奏。格里格的通信也表明 1897 年他一直忙于这部管弦乐曲。1899 年 2 月 4 日在哥本哈根由约翰·斯文森指挥皇家剧院乐团举行了首演。

十九世纪九十年代之前,林德曼收集的《新老山

歌》是格里格寻找传统素材的主要来源，《交响舞曲》的四个乐章都由其中的舞曲发展而成。每首乐曲都是严格的三段体，与格里格所有的晚期作品一样，配器效果都很好。尤其令人注意的是许多旋律都交给了木管独奏，轻描淡写的伴奏使旋律充满了表现力，充分体现出独奏乐器本身的优美音色。第一首用了情绪高昂的《哈林舞曲》旋律（谱例 31a），格里格改变了旋律形态产生出沉思忧郁的中段（谱例 31b）：

**谱例 31**







尾声最初是内省的，后来变为急板，舞曲在高潮中结束，小号奏出谱例 31a 的增强型，第一小节。第二首的旋律美妙动人，源于挪威的民间音乐，体现了格里格最钟爱的不断变换一首旋律开场乐句的乐思。在竖琴的伴奏下由双簧管唱出，乐团只用了中提琴分奏、大提琴分奏（低音区）和低音大提琴拨奏，为了使田园风味更浓

还加了三角铁几次轻柔的敲击，音响效果纯净简洁。中段的主题素材几乎完全由“格里格动机”发展而来，配器轻盈灵活，短笛、长笛、双簧管、单簧管和巴松管的独奏多彩多姿，活泼愉快。

第三首从“格里格动机”的两个自由自在的陈述开始，接着引入一段活泼的《春之舞曲》。像第一首一样，旋律形态的改变在小调上产生了中段。格里格在第四首中选用了《你是否知道我的爱?》(Did you see my love?)和《婚礼之歌》(Wedding Song)，前者 a 小调；后者 A 大调，在 Op. 17 中曾配过和声（分别为 17/23 及 17/24)。格里格似乎决心要将这首乐曲变成一幅巨型油画，在原来十八小节普通速度 a 小调旋律基础上扩充起来的第一部分共有 260 小节，2/4 拍，这支简单的曲调被各种变化、繁衍、扩充拉得过长。中段前部色彩暗淡低沉，后面的《婚礼之歌》情绪欢快，形成了令人愉快的对比。这首乐曲的第三段连篇重复了庞大的第一段，音乐处理上没有任何变化，尾声是一段短小的急板。托马斯·毕勤（Thomas Beecham）爵士对这部作品诠释得较好，他能从轻快的舞曲中把最生动活跃的因素提取出来，在给他为乐队选择的天才木管独奏家伴奏时，演奏得十分得体。

格里格最后二十年所获得的巨大声望以及音乐会对演奏曲目的需求，又促使他完成了《古老的挪威浪漫曲及其变奏》Op.51（原来为两架钢琴而写）。配器效果很好，作曲家挖掘了管弦乐器的巨大能量渲染古老美丽的浪漫情调，避免了钢琴变奏中的某种单调。

1904年在克里斯蒂安尼亚由约翰·霍尔沃森指挥演出过一次，1905年又在哥本哈根由约翰·斯文森指挥演出了一次，格里格听从他们的建议作了大幅度的删减，第二个行板变奏完全删除；随后，结尾前的八小节、三十二小节的钢琴原作换成四小节的乐团的6/8拍，经这些删除之后，管弦乐团的变奏曲于1906年由彼得斯公司出版。

## 抒情组曲

（Ⅰ《牧童》；Ⅱ《挪威乡村进行曲》；
Ⅲ《夜曲》；Ⅳ《矮神进行曲》）

自1872年开始在拜鲁特协助瓦格纳工作过的德国指挥家安东·谢德尔（Anton Seidl，1850～1898），曾从格里格《抒情曲》第五册中选了四首(《挪威乡村进行曲》、《铃声》、《夜曲》、《矮神进行曲》）为之配器，以供他担任指挥的纽约爱乐乐团音乐会用。1903年格里

格得到了总谱，但由于其配器笨重而未考虑出版。对1906年印刷的版本，人们弄不清究竟哪些是谢德尔写的哪些是格里格写的。后来由于有了卑尔根公共图书馆格里格以工整笔迹抄录的一份谢德尔的完整总谱，问题才有了清楚的答案。

首先，格里格用竖琴和弦乐为《牧童》作了诗意的配器（谢德尔的总谱中没有这首乐曲）。谢德尔《挪威乡村进行曲》原来用的是C大调，而格里格为了使音乐效果更明亮提高一个音到了D大调上。在《夜曲》中，格里格大大简化了谢德尔复杂的竖琴声部并在“più Mosso”段里用简单的弦乐和声取代了谢德尔写的一大段弦乐十六分音符的音乐，使木管独奏更加突出。尽管《矮神进行曲》基本以谢德尔的为主，但每一页上都有各种改动，它们极大地增加了音乐的色彩和效果，比如，给开场的十小节加了低音提琴，从而加强了濒于淹没在谢德尔的厚重铜管乐伴奏中的旋律表现。

谢德尔配器中使人联想到瓦格纳后期风格中过多的重叠和铜管乐器厚重的笔调，与描绘挪威乡景的可爱的小型水彩画不适宜。出版的《抒情组曲》中只是第三、第四乐章与谢德尔有关，经过格里格仔细修改的配器已使音乐有了更多的诗意，因此传记作者和百科全书编纂

人应该毫不犹豫地将其列入格里格作品目录。1905 年 12 月 6 日，格里格亲自在克里斯蒂安尼亚指挥了首演，1906 年 4 月又指挥阿姆斯特丹音乐会堂管弦乐团演出了一次。总谱交付彼得斯公司出版时，格里格慷慨地坚持要把所有稿酬都给谢德尔的遗孀，因此她得到了一张一千马克的支票。

格里格决定撤出《抒情组曲》中的《铃声》，认为它大部分都用的是钢琴语汇。卑尔根公共图书馆的那份手抄谱上有大量墨水改动的痕迹，数百个音符都被“削鹅毛笔刀”涂掉了，因而几乎看不到谢德尔写的是什么。这部《抒情组曲》在 1953 年卑尔根音乐节上第一次被用作开幕曲，后来成了该音乐节的象征。1983 年在格里格全集十三册里首次出版了完整的总谱。

# 结 语

罗伯特·舒曼说过：“北欧最有资格拥有自己的语言。”这句话如同他在文学和音乐中的警句（epigram）一样——无比贴切！作为一种音乐语言，就像阿尔贝尼斯（Albéniz）、法利亚（Falla）于西班牙、“强力集团”于俄罗斯，格里格和西贝柳斯为广大音乐爱好者展现了北国独具的暗淡色调、孤寂荒芜的大自然、沁人心脾的凉风、中世纪北欧传说和《卡莱瓦拉》（Kalevala）历史传奇等风貌特征。

人们不无兴趣地注意到这两个作曲家在创作中往往选择相同的主题，但处理的方式上各具特色，格里格是一曲曲小品而西贝柳斯是大型的交响巨画。比如，同样描写北部森林，格里格作品中有《培尔·金特》第三幕弦乐和法国号演奏的二十五小节的短短的前奏《松林深处》；而西贝柳斯则有庞大的交响音诗《塔皮奥拉》（Tapiola）。二者不分高低，都是杰作。一个喜欢小小的

铅笔素描，另一个喜欢大型油画。

两位作曲家都用管弦乐描绘各自想像中的海上风暴：格里格——《培尔·金特》；西贝柳斯——《暴风雨》序曲。他们都醉心于人与自然的关系，对四季的讴歌也是不断出现的一个主题。格里格的抒情小品《返家》和西贝柳斯的《莱明凯宁归来》（The Return of Lemminkainen）同样表达着北部人返家的喜悦。两人都描绘过黑夜奔骑：西贝柳斯的骑马人在黑暗的森林中朝着东方走到日出；而格里格的一首钢琴曲（《心绪》Op.73）中段是“月光下的约会”。格里格1886年的《第三号小提琴奏鸣曲》和西贝柳斯1903年的《小提琴协奏曲》似乎也都来自于同一个感情世界。两位作曲家还都创作了充满自传式自我对话的弦乐四重奏。另外，格里格《钢琴奏鸣曲》副部主题狂欢欣喜向前推进的尾声，直接使人想起西贝柳斯《第三号交响曲》的结束。

十九世纪后期其他力求推翻德国音乐支配地位的民族主义作曲家往往都可从自己国家过去的艺术音乐中汲取营养。穆索尔斯基（Mussorgsky）能在俄罗斯东正教教会仪式音乐的基础上寻求发展，德彪西有十七、十八世纪丰厚的法国音乐传统可以继承。他们在自己的国土上还有成功的民族作曲家同行互相激励，共同前进。

格里格在开拓挪威的民族音乐方面没有任何优势。他最杰出的挪威同代人斯文森和辛丁（Sinding）主要是由于写作非民族风格音乐而获得的荣誉。老一辈挪威作曲家中，谢鲁尔夫（Kjerulf）在他的歌曲和钢琴音乐中引入了一些民族主义的笔调；奥莱·布尔尽管技巧不强，也表现过一些民间风情。但这些未被世界承认的作曲家对格里格几乎没有什么帮助。尽管环境如此孤立、基础如此薄弱，格里格仍然锤炼出光辉独特的挪威民族风格并获得深远而持久的重视，不能不说是一种杰出而辉煌的成就。而且，他的风格对下一代作曲家如戴留斯、拉韦尔和珀西·格兰杰产生了重要的影响，同时对今天的挪威作曲家也是一种永远的激励，他们向格里格表示了崇高的敬意。

# 格里格之姓

现今苏格兰姓 Greig 起源于 878 ~ 889 年苏格兰王的姓 Girig，当时法夫郡和东海岸中部用此姓的人很多。据中世纪苏格兰文献上记载，Girig 的后裔把他们的姓拼成 Greg、Grige、Grege 的都有。十六世纪的教区记事簿上出现 Gregg、Grieg 和 Grig。有趣的是，葬在弗雷泽堡附近拉森威斯特教堂墓地的作曲家的曾曾祖父，其碑文上的名字先是 John Grieg 后又是 John Greig。这墓碑是其子女在他 1774 年 1 月 6 日去世后为他刻竖的，因而不可能把姓名弄错，所以就可能有 Grieg、Greig 两种拼法。

John Grieg 的儿子 Alexander（1739 ~ 1803）在苏格兰期间把自己的姓拼为 Greig，但 1779 年移居卑尔根不久后就拼成 Grieg。他这样做只是用了他父亲原来拼过的一种拼法。Alexander 是这个挪威家族的奠基人。

# 格里格之手稿

卑尔根公共图书馆格里格名下的手稿有草稿、未完成的作品以及大量 1882 年以后创作的乐曲。自从格里格 1883 年与彼得斯公司签定独家版权合约之后，一般他的手稿，都一完成就送到了莱比锡，由抄谱员誊抄。人们一直以为它们在二次大战的劫掠中丢失了，因为当时莱比锡遭到过强烈的轰炸。

然而，为了躲避纳粹迫害，彼得斯公司拥有者的犹太家庭最小的儿子罗伯特·欣里希森（Robert Hinrischen）于二十世纪三十年代去了伦敦，带了格里格二十九首作品的三百多页手稿。他 1981 年去世时把它们留给了纽约的弟媳伊芙琳·欣里希森（Evelyn Hinrischen）夫人，但她很长时间都没去过问她得到的东西。后来欣里希森夫人希望它们返回格里格的家乡，并向挪威政府提出了此事。这些手稿经奥斯陆大学达戈·施耶尔德鲁普－艾伯（Dag Schjelderup-Ebbe）和芬恩·贝尼施塔特（Finn

Benestad）教授的鉴定得到证实。

1985年12月20日，挪威政府透露以六十一万四千美元买下了这些手稿（包括作曲家给出版商的三百七十五封信件），它们丰富了卑尔根公共图书馆格里格档案的内容。二十册格里格全集中将有更全面的编辑说明。